

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

5. Jahrgang

August 1952

Heft 8

HUNDERT JAHRE GERMANISCHES NATIONALMUSEUM

Der 17. August 1852 war der Geburtstag des Germanischen Museums. Damals beschloß in Dresden die Versammlung der deutschen Geschichts- und Altertumsforscher die Errichtung eines deutschen Nationalmuseums mit dem Sitz in Nürnberg. Initiator war Hans Freiherr von und zu Aufseß, der schon seit dem Anfang der dreißiger Jahre unbeirrt für die Idee der Gründung eines die ältere deutsche Geschichte illustrierenden zentralen Museums geworben hatte. Die Idee wurzelte in dem nationalen Geschichtsbewußtsein der Frühzeit des 19. Jahrhunderts. Wie kühn diese Idee war, erwiesen die Schwierigkeiten, die Aufseß in seinem jahrzehntelangen Ringen um die Verwirklichung seines Planes zu überwinden hatte. Der Antrieb zu dieser Idee erwuchs aus einer vaterländischen Bewegung, die ihre Sehnsucht in einem Museum — wie in einem Denkmal — manifestieren wollte. Zugleich war es die Geschichtswissenschaft selbst, die aus neuen sozialpädagogischen Bestrebungen zu einer sinnfälligen Dokumentation der ethischen Werte des Historischen drängte. „Die Ehre und den bleibenden Ruhm des eigenen Herdes durch alles Schöne und Große, was Kunst und Geschichte darbieten, zu verherrlichen“ — dies nannte Aufseß sein „historisches Glaubensbekenntnis“.

Wenn man das zu gründende Museum ein Nationalmuseum genannt hat, so sollte dieser Nationalbegriff den Träger des Museums — nicht anders als bei dem erstrebten deutschen Nationaltheater — über die territorialen Abgrenzungen des Dynastischen ordnen. Das deutsche Reich war zerbrochen. Um so mehr mußte es nun darauf ankommen, die Pflege der höchsten Werte der geschichtlichen Ueberlieferungen aus der Blickrichtung der Kleinstaaten herauszuheben. Die Abkehr von der politischen Partikularisierung mag auch dazu geführt haben, daß man für dies Nationalmuseum in Anlehnung an eine Begriffsbildung der gleichzeitigen Sprachforschung die Bezeichnung „Germanisch“ wählte, um zu betonen, daß es sich um die museale Darstellung des

ganzen Komplexes der Kultur der „deutschen Vorzeit“ handeln müsse, wobei man anfänglich die geplante Materialsammlung zur Geschichte, Literatur und Kunst von der ältesten Zeit überhaupt nur bis zum Jahr 1650 führen wollte. So war es von Anfang an ideell ein „anderes Deutschland“, das in diesem Museum sein „speculum“ finden sollte. Daß die Platzwahl auf Nürnberg fiel, hatte nicht nur darin seinen Grund, daß Aufseß seit 1832 hier seinen Wohnsitz hatte und ebenso seine persönlichen Sammlungen, die ein Grundstock des neuen Museums werden sollten, sondern es entsprach auch der beinahe symbolisch zu nennenden Bedeutung dieser alten freien Reichsstadt in der Geschichtsvorstellung der Frühzeit des 19. Jahrhunderts.

Daß es von der ideellen Konzeption dieses Museums bis zu seiner tatsächlichen Konstituierung so vieler Jahre bedurfte, war durch die Neuartigkeit dieser „zum Zweck des Unterrichtes“ geschaffenen Stiftung bedingt. Vorstand, Verwaltungsrat und Gelehrtenausschuß wurden als beratende, beschließende, kontrollierende und fördernde Organe dieser Körperschaft berufen. Mitglieder der deutschen Bundesversammlung in Frankfurt und die deutschen Regierungen wurden für die Planung gewonnen. Die kgl. bayerische Regierung gewährte die erforderliche staatliche Anerkennung. In Nürnberg selbst bildete sich eine Aktiengesellschaft zur Herbeischaffung der notwendigen materiellen Mittel und über alle deutschen Lande erstreckten sich die für die Werbung von Freunden des Museums geschaffenen Agenturen. So gelang es in der intensiven Bemühung von Jahren und Jahrzehnten, jene umfassende Fundierung zu gewinnen, die das neue Museum als eine „Nationalanstalt“ von unvergleichlicher Bedeutung in aller Öffentlichkeit erscheinen ließ. Dies ist das besondere Merkmal des Germanischen Museums bis zum heutigen Tag geblieben. Nicht der Willensakt eines Staates oder einer Stadt, nicht die Einmaligkeit einer Dotation hat dies Museum ins Leben gerufen, sondern die werbende Kraft einer Idee, die sich über territoriale und soziale Grenzen hinwegsetzte. Regierende Fürsten und Standesherrn nahmen an seiner Entstehung und seinem Wachstum ebenso rätigen Anteil wie die allen Bevölkerungsschichten zugehörenden Mitglieder der über das In- und Ausland verbreiteten, vereinartig organisierten Pflgesellschaften.

Dies war alles nur möglich, weil es sich gar nicht um ein Museum im üblichen, materiellen Sinne handelte, sondern um eine „deutsch-historische Nationalakademie“ (wie Aufseß das Museum gelegentlich selbst genannt hat). Daher galten die ersten Anstrengungen nicht dem Erwerb von Kunstwerken und historischen Monumenten, sondern der Schaffung eines „allumfassenden, vollkommen geordneten Generalrepertoriums“, das ein lebendiger Index der deutschen Vergangenheit werden sollte. Kunstwerke und kulturhistorische Sachgüter, Reproduktionen (insbesondere Gipsabgüsse), archivalische Dokumente und Literatur stehen in diesem Sammelprogramm gleichrangig nebeneinander. Und da die Mitteilung an alle interessierten Kreise eines der größten Anliegen war, so ging in den Gründungsjahren die Schaffung des „Anzeigers für Kunde der deutschen Vorzeit“ der Konstituierung des eigentlichen Museums sogar noch voraus.

Heimstätte des Museums sollte der innerhalb der Stadtmauer gelegene Komplex des Karthäuserklosters werden, Bestandteil der Altstadt und doch an ihrer Peripherie gelegen. Welche klösterliche Weisheit sich in dieser Situation ausdrückte, wurde für jeden offenkundig, der 1945 das von Bomben schwer getroffene Geviert des Museums in Ruinen noch als selbständiges Quartier am Rand des Trümmerfeldes der Nürnberger Innenstadt aufragen sah.

Dies Areal mit seinen Gebäulichkeiten, Kreuzgängen und Höfen war 1857 auf Ordre des Königs Maximilian von seiner Verwendung als Kaserne für das Germanische Museum freigemacht worden, wobei es allerdings noch einer persönlichen Stiftung des Königs Ludwig I. bedurfte, damit das Museum die mit dem Erwerb verbundenen finanziellen Verpflichtungen erfüllen konnte. Dieser Klosterbezirk, damals allerdings verwahrlost und durch Mißbrauch entstellt, war der Kern eines Baukomplexes, den das Germanische Museum dann in seinem schrittweisen Wachstum bis zum zweiten Weltkrieg fast ganz einbezogen hat. Angesichts der Jahresringe dieser Vergrößerungen erweist es sich, wie gut und klug es war, daß man, solange die Aussicht auf Uebernahme des Karthäuserklosters noch ungewiß war, Vorschläge zur Uebersiedelung nach Coburg und nach Eisenach nicht angenommen hatte. Jedenfalls haften an der Struktur des Germanischen Museums Züge, die es wesentlich und untrennbar mit dem reichsstädtischen Erbe Nürnbergs aus dem späten Mittelalter und aus der Renaissance verbinden; es konnte deshalb für das Museum auch kein Zweifel sein, daß es diesem Boden treu bleiben müsse, als die zugehörige Stadt nach der Zerstörung des letzten Krieges wie ausgelöscht erschien.

Auch sammlerisch war der Anteil Nürnbergs an dem Zuwachs des Germanischen Museums von Anfang an beträchtlich. Es ist der schon im 16. Jahrhundert gebrauchte Begriff des „Altfränkischen“, der sich vornehmlich an den Werken und Ueberlieferungen Nürnbergs innerhalb des Museums am besten darstellen ließ. Kunstwerke, die der Stadt, ihrem Patriziat und ihren Kirchenverwaltungen gehören, fanden im Germanischen Museum eine neue Heimat, z. B. das von Kreß'sche Münzkabinett und die Reste einiger alter Nürnberger Kunstkabinette, die unter dem Namen ihrer Sammler von Praun, Derschau und Heinlein berühmt geworden waren.

Nach dem Ausscheiden der überragenden Persönlichkeit des Gründers Freiherrn von Aufseß bedurfte es einer gewissen Uebergangszeit, bis ein Nachfolger von ähnlicher Tatkraft gefunden wurde. Es war August von Essenwein, Künstler und Gelehrter zugleich. Vierzehn Jahre war damals das Germanische Museum alt. Sie hatten zur Erprobung der Realisierbarkeit des ursprünglichen Arbeitsprogrammes genügt und es war nicht nur der Eigenwille des neuen Direktors, wenn nun die sog. Repertorisierung in den Hintergrund trat. Um so mehr konzentrierte Essenwein seine ganze Energie auf den Ausbau des Gebäudekomplexes und auf die Bereicherung der Sammlungen. Im Sinn der retrospektiven Architektur der Zeit schritt man zum Ausbau der Karthause — wobei hieher z. B. Teile des zum Abbruch bestimmten Nürnberger Augustinerklosters übertragen wurden —, immer in dem Bestreben, unter Einbeziehung

von Abformungen und originalen Kunstwerken einen möglichst reichen und lebendigen Gebäudekomplex zu schaffen, der im memorialen Sinne selbst Denkmal sein sollte. Das neu gegründete Deutsche Reich machte erhebliche Zuwendungen, um dazu beizutragen, daß das Germanische Museum im Sinne der Konzeptionen Essenweins unter Nutzung aller imitativen Darstellungsmöglichkeiten der Kunst und des Kunsthandwerkes der eigenen Zeit ein glanzvolles Monument werde. Uns erscheinen diese Tendenzen heute in vieler Hinsicht anfechtbar. Um so mehr muß die Korrektheit betont werden, mit der Essenwein seine großzügig disponierten Neuanlagen um die gewachsene Architektur der Karthause als Herzstück des musealen Geviertes gruppierte. Auch das hauptsächlich durch Essenwein geschaffene Museum von Gipsabgüssen altdeutscher Plastik war eine imposante Tat als der einzige Versuch, auf deutschem Boden so etwas wie einen Trocadéro entstehen zu lassen. (Manche dieser Abformungen sind nach den Zerstörungen des letzten Krieges die einzigen experimentell nachprüfbaren Zeugnisse für die räumliche Wirkung der verlorenen Originale geworden.)

Die Dimension, die das Museum als organisatorische Anlage unter Essenwein († 1892) angenommen hat, bezeugte, daß sich eigentlich erst in dieser Phase seines Wachstums die weitblickende Planung der Gründer realisiert hat. Denn wie in einem Mikrokosmos fügte sich nun Partikel zu Partikel, gebäudemäßig ebenso wie sammlerisch. Daß dies möglich wurde, war — zunächst der Energie Essenweins — der tätigen Anteilnahme der Regierenden und aller Bevölkerungskreise zu verdanken. Das Museum begann wirklich zu einer *summa vitae* zu werden, und seine Besonderheit trat um so leuchtender in Erscheinung, je mehr die zunehmende Darbietung alter deutscher Kunst und Kultur auch im Rahmen der Berliner Museen Anlaß zur Vergleichung gab. Zählen wir als Spezialabteilungen die prähistorische Sammlung (ehem. Rosenberg-Berlin), die alten Waffen, das Handelsmuseum, das historisch-pharmazeutische Museum, Musikinstrumente, Kostüme, Spielzeug hinzu, so entsteht eine Vorstellung von deutscher Vergangenheit, die Kunst und Kunsthandwerk als Bekrönung einer Gesamtheit des Lebens erscheinen läßt. Die Dokumentation der Gesamtheit des deutschen Landschaftsraumes wurde in der Darbietung der Bauernstuben und der bauerlichen Trachten besonders deutlich. Westfriesland und Schleswig waren hier ebenso vertreten wie Egerland, Siebenbürgen, die österreichischen Alpenlandschaften und die deutsche Schweiz.

Bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges erlebte das Germanische Museum eine Zeit organischen Wachstums und planmäßig organisierter Ausweitung. Gleichlaufend mit der durch die Karthäuserkirche festgelegten Achse der räumlichen Erstreckung entstand nördlich davon 1916/20 ein doppelgeschossiger Neubau, vornehmlich zur Aufnahme jener Werke der Malerei, der Plastik und des Kunstgewerbes bestimmt, die man aus der relativierenden Einordnung in illustrative Aspekte befreien wollte — ein erster Versuch, innerhalb der kulturgeschichtlichen Gesamtschau des Museums die selbständige Wirkung der hervorragendsten Kunstwerke zur Geltung zu bringen

und aus dem historisierenden Ensemble herauszuheben. Welch radikale Neuerung dies bedeutete, kann man heute nur dann ermessen, wenn man die Qualitäten kaum unterscheidende Aneinanderreihung der Bildwerke in der Karthäuserkirche selbst noch gesehen hat. Der Erfolg war zugleich, daß sich der dadurch entlastete Bestand an handwerklichen Altertümern und kulturhistorischen Dokumenten in einer übersichtlichen Neuordnung nur um so staunenswerter darbot. In der kunstgeschichtlichen Aufstellung des Galerietraktes aber wurde ersichtlich, wie einseitig bei aller Großartigkeit der Besitz an Gemälden, Skulpturen und kunstgewerblichen Objekten war, wenn man sich zum Ziel setzte, auch auf diesem Gebiet ein Bild von der Gesamtheit des Schaffens aller deutschen Landschaften in den verschiedenen Epochen aufzuzeigen. Fast hätte es zu spät scheinen können, und doch gelang es nach dem ersten Weltkrieg, durch besondere Initiative den Museumsbestand an Kunstwerken mit glücklichen Erwerbungen insbesondere aus dem Bereich des früheren Mittelalters und des Barock in unvergleichlicher Weise auszubauen. Gewiß blieb das „Altfränkische“ topographisch und chronologisch immer eine Art Kernbestand, und auch dieser wurde durch einzelne gewichtige Ankäufe (z. B. von Werken Baldungs und Cranachs) vervollständigt. Zugleich offenbarte sich aber in neu erworbenen Stücken die ganze, eigentlich damals erst so recht entdeckte Reichweite der deutschen Kunst von den Rheinlanden bis fern in den Osten und südlich bis jenseits der Höhe der Alpen.

In der Zielsetzung dieser Museumsarbeit hat sich bis zum zweiten Weltkrieg wenig mehr geändert. Da der Anspruch, den man an die sinnfällige Wirkung der Aufstellung richtete, immer größer wurde, so bedurfte es noch verschiedener Erweiterungen, die der künstlerischen Darbietung ebenso zugutekommen sollten wie den einzelnen kulturgeschichtlichen und volkskundlichen Abteilungen. So wurde das Areal des Museumskomplexes mehr und mehr ausgefüllt. Zu der zentralen Wirkung, die das Museum mit nachhaltigem Erfolg ausübte, gehörten nicht weniger die großen Ausstellungen der Nürnberger spätgotischen Malerei und des Werkes von Albrecht Dürer und von Veit Stoß. Auch wissenschaftlich war das Museum eine hervorragende Forschungsstätte geblieben. Dies bewiesen die jährlichen Veröffentlichungen, die das Erbe des „Anzeigers für Kunde der deutschen Vorzeit“ angetreten hatten, und grundlegende kunstwissenschaftliche Katalogwerke.

Innerhalb der Altstadtmauer von Nürnberg war das Germanische Museum ein eigenes Geviert geworden. Als im zweiten Weltkrieg die Stadt in Schutt und Asche sank, war auch für das Germanische Museum die schwerste Stunde gekommen. Zwar waren die wichtigsten Werke in Sicherheit gebracht worden, so daß nur relativ wenige, wenn auch sehr bittere Verluste zu beklagen waren. Aber die Gebäulichkeiten hatten schweren Schaden gelitten. Ueber diesen Zustand am Kriegsende wurde in „Kunstchronik“ I, 1948, S. 17 kurz berichtet. Daß sofort Hand angelegt wurde, um zu sichern, was noch erhalten war, instandzusetzen und wiederaufzubauen, war das Verdienst von Dr. E. G. Troche und seinen Mitarbeitern. Natürlich konnten es zunächst nur kleine Fortschritte sein, die der Not abgetrotzt wurden. Daß diese

ersten Schritte aber das Schicksal entschieden, wurde an den Beiträgen ersichtlich, die dem Germanischen Museum aus allen Kreisen der Bevölkerung zukamen. Es war, wie Überlieferungen vom mittelalterlichen Kirchenbau berichten: alle Hände griffen zu; die kleinsten Beiträge wogen als Beweis für den Platz, den sich das Museum in den hundert Jahren seines Bestehens errungen hatte, moralisch ebenso viel wie die großen Hilfsleistungen des Staates, der Stadt und der Industrie. Die Arbeiten begannen bei den Bauteilen, die standgehalten hatten. Der Galeriebau und das Wrack der Karthäuserkirche mit dem Refektorium, dem nördlichen Kreuzgangflügel und den Mönchshäusern wurden die neuen Kristallisationspunkte. Durch Zuschüsse und Unterstützungen jeder Art wird es jetzt zum hundertjährigen Jubiläum eben möglich sein, die Instandsetzungsarbeiten in dem Bereich dieser Bauteile zu vollenden und auf diesem, zunächst zwar noch beschränkten Fundament wieder eine umfassende museale Schau einzurichten.

Diese Rettung aus der Katastrophe läßt erneut inne werden, daß das Germanische Museum sich nicht im Gegenständlichen erschöpft, sondern eine Institution des Geistigen ist, für die alle Objekte — und auch die überragendsten künstlerischen Schöpfungen — nur paradigmatischen Charakter haben. Wünschen wir dem Museum zu seinem hundertsten Geburtstag, daß die ideelle Kraft, die es in der Existenzbedrohung der letzten Jahre bewiesen hat, ihm jetzt als Mittelpunkt und zugleich als Quelle deutschen Lebens eine neue Zukunft eröffne.

Theodor Müller

DAS SILBEREMAIL-RELIQUIAR IM REGENSBURGER DOMSCHATZ UND SEINE RESTAURIERUNG

(mit 7 Abbildungen)

Der Regensburger Domschatz enthält einen silbernen Emailscrein, dessen Schadhafteigkeit eine jetzt eben abgeschlossene Restaurierung durch die bewährte Hand des Münchener Goldschmiedes Johann Michael Wilm notwendig machte (Abb. 2—4).

Der hausförmige Schrein ist 34,5 cm hoch, 30 cm lang und 18 cm breit. Über niedrigem Sockel erhebt sich ein kastenförmiges Gehäuse mit überstehendem Gesims. Die Wände sind von Kristallfenstern durchbrochen. An den Ecken stehen jeweils zwei kupfervergoldete Säulen, die mit Sockel und Kastenrand verschraubt sind. Das aufklappbare, abgewalmte Zeltdach besitzt an den Langseiten rechteckige, an den Schmalseiten runde Fenster. Um den Dachansatz läuft eine silbervergoldete Galerie stehender Blätter, die Giebel werden durch Kreuzblumen bekrönt. Sämtliche vorher in Ritztechnik kreuzweise guillochierten silbernen Flächen des Schreins sind mit farbigen, transluziden Glasflüssen überzogen. An der Außenseite wechseln kobaltblaue mit amethystroten (z. T. stark nachgedunkelten) Feldern, in deren Oberfläche vergoldete Sterne und Strahlenhalbmonde von ca. 0,04 mm Stärke als Füllornament

eingeschmolzen sind. Auf diesen Grund sind mit opaker weißbläulicher Farbe Tiere gemalt, die sich in lockerer Symmetrie entsprechen: Adler, Löwen, Steinböcke, Einhörner, Hirsche, Greifen und ein Hahn mit der Fratze eines Kobolds. Die Hohlkehle unter dem vorspringenden Gesims ziert eine Wellenranke. Den Sockel schmücken paarweise angeordnete Strahlenmonde. Im Innern sind die Wandungen mit einer zweifachen Emailschiicht überzogen: über amethystrotem Grund mit silbernen Sternen liegt eine chromoxydgrüne Schicht, in die vergoldete Sterne eingeschmolzen sind, so daß die unteren Sterne durch das Grün hindurchleuchten. Zwei am Boden durch vergoldete Ringe markierte Einsätze sind wieder kobaltblau emailliert und mit Sternen und Monden bestreut. Die vertiefte Unterseite des Sockels zeigt ebenso wie die inneren Wände zweischichtigen Emailüberzug mit in die untere Schicht eingeschmolzenen silbernen Punktrosetten. (Ein Gutachten der Deutschen Gold- und Silberscheideanstalt Frankfurt/Main bestimmte die färbenden Metalloxyde auf Kobalt, Mangan und Chrom bzw. Kupfer.)

Der Schrein befand sich in traurigem Zustand (Abb. 3, 4). An vielen Stellen zeigte das Email jene poröse und schuppige Oberfläche, wie man sie von kranken Gläsern kennt, und wies feine Sprünge auf; stellenweise hatten sich kleinere und größere Partien vom Grund gelöst. Die stärksten Verfallserscheinungen zeigte die vordere Langseite des Kastens. Lediglich die Unterseite des Sockels war schadlos. Ferner waren die kleinen Kapitelle mit den verschraubten Ansatzstellen der Säulen von Grünspan zerfressen und aus der Blattgalerie waren Teile herausgebrochen.

Die Restaurierung ging von der Überlegung aus, daß der überkommene Bestand technisch nur dann gerettet werden konnte, wenn sämtliche Fehlstellen ergänzt und die lockeren Teile mit dem Rezipienten wieder verbunden würden. Es mußte wieder ein fester, sich gegenseitig stützender Emailverband geschaffen werden. Da einerseits die noch vorhandenen abgebröckelten Emailpartikel genügend Sterne und Strahlenmonde enthielten und andererseits sich von abgebröckelten Tierdarstellungen stets noch Reste im Verband erhalten hatten, die im Zusammenhang mit dem unversehrten Tierrepertoire eine einwandfreie Rekonstruktion ermöglichten, wurde in diesem besonderen Falle trotz grundsätzlicher Bedenken auf eine neutrale Einstimmung der Fehlstellen zugunsten einer regelrechten Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes verzichtet.

Über den Restaurierungsprozeß berichtet Herr Wilm:

„Die gelockerten, noch im Verband befindlichen Emailteile wurden mit dünnflüssigem Schellack wieder an den Rezipienten gebunden. Kleinere Fehlstellen konnten mit Steinkitt ausgefüllt oder (besonders im Innern) durch wiedereingesetzte und mit Kittmasse verbundene Emailbruchstücke ergänzt werden. Für die größeren Fehlstellen am äußeren Schrein wurden zunächst Tiervorzeichnungen angelegt, die sich genau den Lücken einpaßten. Da alle Tiere mehrmals wiederkehren und sich von den abgebröckelten Darstellungen stets noch Reste im Verband erhalten hatten, gab es bei der Rekonstruktion keine Rätsel. Dann wurde eine ca. 0,1 mm starke Silber-

folie in Größe der eingepaßten Vorzeichnung mit der jeweiligen Emailfarbe beiderseitig bestrichen, um dem Arbeiten des Metalls bei Temperaturschwankungen entgegenzuwirken. Nachdem das Email bei etwa 700 Grad zum Schmelzen gebracht wurde, konnte die Vorzeichnung übertragen werden, wozu weißes Emailpulver mit dickflüssigem Harzöl angerührt und mit Nelkenöl verdünnt wurde. Die Feinheiten der Binnenzeichnung wurden nachträglich mit spitzem Stift herausgeholt. Anschließend wurden die aufgemalten Tiere in den Grund eingeschmolzen, zum Schluß die von den abgebröckelten Teilen gesammelten Sterne und Monde mit Harzöl auf die Emailoberfläche geheftet und ebenfalls eingeschmolzen. Das in solcher Weise präparierte Stück konnte nun mit Kittmasse in die Fehlstelle eingelassen werden. Ferner mußten das Vorhängeschloß repariert, der Verschlussbügel gelötet, die Scharnierstifte und einige Lücken in der Blattgalerie durch nachgegossene Teilstücke ergänzt werden. Die von Grünspan zerfressenen Schrauben und Kapitelle der Säulen wurden durch in Silber nachgegossene Teile ersetzt. Schließlich habe ich den Kasten um 180 Grad gedreht und mit dem Sockel verschraubt, da die alte Montierung zu Spannungen führte. Alle wesentlichen Ergänzungen in Email und Silber sind durch mein Stempelmonogramm IMW gekennzeichnet worden.“

Die Restaurierung hat den Schrein nicht nur vor dem weiteren Verfall bewahrt, sondern läßt ihn nun auch als künstlerische Erscheinung wieder zur vollen Geltung gelangen. Darüber hinaus kommt der Wiederherstellung exemplarische Bedeutung zu, weil mehrere verwandte Emailarbeiten dieselben Zerfallserscheinungen aufweisen und so dem Untergang geweiht scheinen.

Der Schrein gehört zu einer erstmalig von H. Kohlhaussen zusammengestellten Gruppe von Schmelzarbeiten, deren Abkunft aus der niederländischen Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts außer Zweifel steht. Der ruinöse Zustand der meisten Stücke verrät, daß hier eine Technik angewandt wurde, die — als Übergangserscheinung zwischen dem eigentlichen gotischen Silberschmelz und dem nachfolgenden Limousiner Maleremail auf Kupfergrund — nach neuen Formen suchte und sich dabei über die Gesetze des Materials hinwegsetzte.

Der Aufbau des Schreins bewahrt noch Züge des „weichen Stils“, wenn auch der Dekor, besonders die Ranke, eine Entstehung gegen Mitte des 15. Jahrhunderts nahelegt: die Hohlkehlen, die über Eck gestellten schlanken Säulen, die Blattgalerie, das leicht geschwungene Zeltdach mit den bekrönenden breitlappigen Blattrosen lassen die Konturen fließend erscheinen. Überall werden scharfe Begrenzungen und harte Richtungsgegensätze vermieden, so daß der Eindruck eines überaus leichten Gebäudes entsteht, was noch durch die teppichhaft gemusterten Farbgründe unterstrichen wird, die den ganzen Kasten wie eine transparente Haut überziehen.

Daß der von Kohlhaussen als Behälter für Gewürzgefäße angesehene Regensburger Schrein als Reliquiar diene, wird durch ein unmittelbar zugehöriges Stück in der Florentiner Domopera erwiesen, das, ursprünglich wohl aufgehängt, auch im Boden eine Kristallplatte zeigt, um die Reliquien von allen Seiten sichtbar werden

zu lassen (Abb. 5). „Die Reliquie, das Heilige, ist (in der Gotik) nicht mehr das Verschllossene, das Fremde, das Gegenüber, sondern das Offene, an dem der Gläubige teilhat . . .“ (Erich Meyer in Festschrift C. G. Heise, 1950, S. 62.) Auch die Profanierung des Äußeren im Dekor liegt ganz auf dieser Ebene einer zunehmenden Annäherung von Welt und Überwelt. Ein Eintrag in den Inventaren der Regensburger Domkirche von 1755 und 1792 bestätigt die ursprüngliche Bestimmung des Schreins und erklärt auch die beiden Gefäßeinsätze: „In der S. Florini — und Laurenti-Kapellen . . . ein Tumbula von fein geschmolzener Arbeith und durchaus feinem Silber mit einem kunstvollen Schloßl und schön geschliffenen Gläsl verwahrt, worinnen die Reliquien S. Laurentii et Sixti Papae.“ (Frdl. Mitteilg. d. Regensburger Dom-Archivs.)

Indessen erscheint diese flandrisch-burgundische Gruppe bei eingehender Betrachtung in sich nicht so homogen wie Kohlhaussen annahm. Die zweifellos aus der gleichen Werkstatt stammenden beiden Reliquiare und ein Becherpaar im Wiener Kunsthistorischen Museum (Abb. 6) setzen sich gegen die übrigen, qualitativ überlegenen Arbeiten, an deren Spitze der sogen. Affenbecher steht, entschieden ab. Zugleich liegen die hier hervorzuhebenden Unterschiede jenseits der qualitativen Differenzen. Sie gründen auf grundsätzlich verschieden gearteten künstlerischen Einstellungen, die u. E. der Verschiedenheit der landschaftsgebundenen Dialekte im oberdeutschen und niederländischen Kunstkreis entsprechen. Während der Dekor am Regensburger Reliquiar und seinen Verwandten streumusterartig aus Einzeltieren zusammengesetzt wird, deren Herkunft aus dem Skizzenbuch durch ein eng verwandtes Musterblatt im Stadel, das am Oberrhein entstanden sein dürfte, belegt werden kann, zeigen der Affenbecher sowie die von K. herangezogenen Löffel (Abb. 7) und der Pokal aus dem Halleschen Heiltum (Man. Aschaffenburg 14) in ihrem szenisch motivierten Dekor eine Bildhaftigkeit, wie sie im 15. Jahrhundert vor allem in der niederländischen Kunst realisiert worden ist. Besitzt die Zeichnung der Tiere an den Arbeiten um das Regensburger Reliquiar eine vergleichsweise graphische Struktur, so beschäftigen die Gestalten am Affenbecher und seinen Verwandten das Auge viel mehr durch ihre stofflichen Werte. Einem dekorativen „Muster“ dort steht hier ein optischer Bildzusammenhang gegenüber. Schließlich darf die Ranke, wie sie in der oberen Hohlkehle am Regensburger Schrein vorkommt, als sicheres Merkmal eines besonderen landschaftlichen Dialektes gewertet werden (Abb. 6a). Es handelt sich um eine Akanthus-Wellenranke, die jeweils im Tal und unter dem Scheitel Blattspiralen bildet, so daß das ornamentale Prinzip auf dem Fluß eines rhythmischen Gleichtaktes beruht. Die Genesis dieser Ranke führt von der böhmischen Buchmalerei der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts über das breitlappige Blattwerk der Wenzel-Handschriften zu der mager-spitzen Ranke der Salzburger Bibel von 1428 (Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 15 701), an deren Stilstufe dann die süddeutsche Buchmalerei des 15. Jahrhunderts anschließt. Die Blätter werden gegen die Jahrhundertmitte wieder fleischiger und ordnen sich einem immer gleichmäßiger verlaufenden Wellenrhythmus unter, wie dies die Ranke am Regensburger Schrein demonstriert. Bei einem Vergleich

mit der Ranke aus einer beliebigen süddeutschen Handschrift des mittleren 15. Jahrhunderts (Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 23 044) gehen die Übereinstimmungen bis in die weißpunktierten Blattrippen (Abb. 6b). Die niederländische Ranke erscheint dagegen in einer Weise organisiert, die wiederum dem optischen Gestaltungsprinzip dieser Kunstlandschaft entspricht: sie ist viel mehr auf gleichmäßige Füllung der Fläche bedacht und fordert das Auge nicht auf, einem linearen rhythmischen Verlauf zu folgen (Abb. 7). Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts verwischen sich mit zunehmendem niederländischen Einfluß auf die deutsche Kunst die landschaftlichen Dialekte mehr und mehr.

Die Bezeichnung „mit niederländischen Schmelzwerk“ (im Ambraser Inventar von 1596 für das Wiener Becherpaar) vermag unsere Beobachtungen nicht zu widerlegen. Die Vorstellung der fünf Generationen später Lebenden verband selbstverständlich jede Emailarbeit mit dem verflorenen Glanz der burgundischen Hofkunst.

Über die nähere Lokalisierung dieser oberdeutschen Filialwerkstätte niederländischer Schmelzkunst wird bei den wenigen, zufällig erhaltenen Resten einer ursprünglich reichen Produktion schwer etwas auszusagen sein. Am verlockendsten wäre, den Oberrhein in Betracht zu ziehen, dessen periphere Lage zum niederländisch-burgundischen Kulturkreis rege Wechselbeziehungen selbstverständlich macht und die jenes Klima schuf, in dem auch die zahlreichen Tierteppiche und Minnekästchen gedeihen konnten.

Erich Steingraber

LITERATUR

Ueber das Reliquiar vgl. Kunstdenkmäler Bayerns, Oberpfalz XXII, Stadt Regensburg I, 1933, S. 141. — Die zugehörige Gruppe von Schmelzarbeiten, erstmalig zusammengestellt von H. Kohlhaufen, Niederländisch Schmelzwerk, Jahrb. d. preuß. Kunstlg., 52. Bd. 1931, S. 153 ff. mit Abb.; hinzu kommt: H. Stafski, Der burgundische Prunkbecher des Hohenlohe-Museums zu Neuenstein, Zeitschr. f. Kunstwiss., Bd. III, Jg. 1949, S. 71 ff. — Für die Wiener Stücke konstituierte schon O. v. Falke (Illustr. Gesch. d. Kunstgew., hrsg. von Lehnert, Bd. I, S. 386), wenn auch mit außerkünstlerischen und wenig stichhaltigen Kriterien, eine Wiener Filiale burgundischer Email-Hofkunst. Diese Ansicht übernahm W. Burger, Abendländische Schmelzarbeiten, Bln. 1930, S. 163 ff. — Ueber die Stadelzeichnung: E. Gradmann, Ein Musterblatt in Frankfurt a. M. und die Emailmalerei der burgundischen Becher in Wien, Graphische Künste, Mitteilg. 1933, S. 27 sowie L. Baldaß, Deutsche Handz. alter Meister im Stadelchen Kunstinst. Ffm. 1908, Tf. XV 2. — Für die Rankenformen des 15. Jhs.: vgl. H. Leporini, Das Rankenornament in der österreichischen und süddeutschen Buchmalerei der Spätgotik und beginnenden Renaissance, Jb. d. Dt. Ver. f. Buchwesen u. Schrifttum 1927, S. 9 ff.

GOLDSCHMIEDEKUNST DES 18. JAHRHUNDERTS IN AUGSBURG UND MÜNCHEN

(mit 3 Abbildungen)

Die süddeutsche Goldschmiedekunst der Barockzeit ist heute ein ebenso in Vergessenheit geratenes wie noch unerforschtes Gebiet der Kunstgeschichte. Bereits vor der Jahrhundertwende fast in der ganzen Fülle des Materials durch eine Reihe großer Ausstellungen zu Tage gefördert, und zwar von einer Generation, deren letzte Vertreter wir als die wenigen umfassenden Kenner des deutschen Kunstgewerbes verehren, hat die Goldschmiedekunst des 16. bis 18. Jh. schon damals ihre grundlegende

Bearbeitung erfahren, ohne daß es in der Zwischenzeit trotz mancher Einzel Forschungen zu einer genügenden monographischen Beschreibung eines der süddeutschen Zentren Augsburg, Nürnberg oder München gekommen wäre. Eine Aufgabe, der am besten gedient würde durch örtlich und in kleinerem zeitlichen Rahmen begrenzte, aber innerhalb dieser Grenzen erschöpfende Ausbreitung des Materials, sei es durch Ausstellungen oder in Buchform.

Einen solchen Zweck der kunsthistorischen Sichtung verfolgt die Ausstellung, die unter dem Titel „Goldschmiedekunst des 18. Jh. in Augsburg und München“ seit Mai im Schätzlertpalais in Augsburg und ab Mitte Juli im Bayerischen Nationalmuseum München gezeigt wird, offenbar nicht. Erfreulicherweise haben sich ihre Initiatoren aber auch ganz frei gehalten von der üblichen Auswahl von „Meisterwerken“, d. h. von besonderen Pretiosen und Spitzenleistungen, wodurch der Akzent — gerade für das Kunstgewerbe gefährlich — zum Exzeptionellen und damit zum Atypischen hin verschoben würde. Wie Theodor Müller im Vorwort des Katalogs betont, soll durch die Ausstellung vielmehr „die unvergängliche Weisheit und Wahrheit der künstlerischen Gestaltung“ sichtbar werden, die „an der Erfüllung strenger Maße und aus dem Verwendungszweck resultierender, allgemein verbindlicher Gesetze haftet“. Mag dieser Maßstab der absoluten Qualität, die Frage nach der schönen und guten Form, sehr modern formuliert und aus unseren heutigen Belangen heraus geboren erscheinen (unter dem gleichen Motto sammeln wir ja heute modernes Kunstgewerbe), die Ausstellung dokumentiert jedenfalls, daß sich im Jahrhundert der phantasievollsten, materialentbundenen Ornamentkraft, gleichsam als Regulativ, der Stil einer handwerklichen Einfachheit und einer neuen Werktreue anbahnt, der formale Lösungen entstehen läßt, die uns überraschend modern anmuten: vielleicht deshalb, weil wir noch in demselben Bürgertum wurzeln, dessen erster, kraftvoller Ausdruck er war.

Die Beschränkung des Materials auf das 18. Jh., genauer gesagt auf die Zeit nach der Stilstufe Joh. A. Thelotts in Augsburg und seit dem Einsetzen des Joh. Chr. Steinbacher, des Meisters der Asam-Monstranz in München — die wenigen früheren Stücke haben lediglich als Formtypen praeludierende Bedeutung — erweist sich als Ökonomie mit innerer, historischer Berechtigung. In Zusammenhang mit einem gewaltig gesteigerten Bedarf an Gold- und Silbergerät, vor allem seitens der Kirche und des Hofes, aber auch des Bürgertums, erfährt das Goldschmiedehandwerk in der Frühzeit des 18. Jhrh. eine eigentümliche soziologische Umschichtung, die auch den Charakter des Kunstwerks prägt. Augsburg hat in der Produktion Nürnberg längst den Rang abgelaufen und nimmt eine Art Monopolstellung ein. Im gleichen Jahr (1724), in dem sich dort die Goldschmiede an den Rat wenden, er möge sich „den bevorstehenden Untergang der Goldschmiedeprofession mitleidig zu Herzen dringen lassen“, zählt Augsburg über 250 Goldschmiede, ohne die Gesellen und Lehrjungen; eine Zahl, die im Jahre 1740 mit 275 Meistern ihren Höhepunkt erreicht. Um diese immense Arbeitskraft wirtschaftlich nutzbringend einzusetzen, mußte es

beinahe notwendigerweise zu einer Art von Großunternehmertum kommen, das sich zwischen Auftraggeber und Künstler einschaltet, so wie wir es in den Silberhandlungen Joh. A. Lieberts oder Gullermanns erblicken dürfen, die große Aufträge, meist von auswärtigen Höfen übernehmen, auf die einzelnen Meister verteilen und auf diese Weise in kürzester Frist ihre Kunden befriedigen können. Und ebenso notwendig mußte diese wirtschaftliche Lenkung des Werkstattbetriebes zu einer weitgehenden Spezialisierung führen. Die in der Nürnberger und Münchener Goldschmiedeordnung (1721 bzw. 1738) festgelegte Unterscheidung der Tätigkeit des Goldschmieds von der des Silberarbeiters dürfte nicht die einzige Neuerung in dieser Hinsicht gewesen sein. Eine allgemein verbindliche Rolle im Werkstattbetrieb nahmen die Musterbücher ein, deren Bedeutung für Augsburg daraus zu ersehen ist, daß in der ersten Hälfte des 18. Jh. hier nicht weniger als 13 im Druck erschienen. Als Formenrepertoire vermittelten sie einerseits dem Goldschmied den modischen Wechsel der Geräteformen und des Ornaments, andererseits standen sie als Mustersammlungen zwischen dem Geschmack des Käufers und der freien inventio des Künstlers. Betrachtet man dazu die immer enger einschnürenden Bindungen des Zunftwesens, die in der Bevorzugung der Einheimischen, vor allem der Meistersöhne, alle fremden Einflüsse fernzuhalten suchten und durch Beschneidung der Gesellenzahlen auch den Tüchtigsten nicht über die Zunftgenossen hinauswachsen ließen, so ergibt sich aus alledem das Bild einer Künstlergemeinschaft und eines Werkstättenbetriebes, das außerordentlich homogen und sehr eng miteinander verflochten erscheint. Es ist vielleicht nützlich, von hier aus einen Blick zu werfen auf eine Künstlerpersönlichkeit der vorausgehenden Generation, wie J. Melchior Dinglinger, der zu seinem fürstlichen Auftraggeber August dem Starken von seiner „capacité“ spricht und damit das Besondere und absolut Einmalige in Erfindung und Ausführung seiner Werke im Grünen Gewölbe meint, oder sich des Jamnitzerschen Lustbrunnens für Kaiser Maximilian zu erinnern um gegenüber dem Künstlerindividualismus des späten 16. und 17. Jh. diese neue, in handwerklicher Tradition nicht minder hochgezüchtete, aber ganz in sich geschlossene, beinahe „anonyme“ Künstlerschicht des 18. Jh. in aller Deutlichkeit fassen zu können.

Aus dieser neuen Struktur des Handwerksbetriebs ergibt sich folgerichtig die kunsthistorische Aufgabe. Die angesichts der ausgestellten Objekte ganz evidenten, offenbar komplizierten Werkstattzusammenhänge mußten auf Grund der durch Meistermarke und Beschau oft aufs Jahr genauen Datierung geklärt und entflochten werden. Die Herleitung der Ornamentstiche und Musterbücher und ihre Wirkung auf die einzelnen Goldschmiedeateliers, die Betrachtung der in verschiedenen Werkstätten wiederkehrenden Ornamentgruppen, ebenso der Verzierungstechniken, wie des Tieb- und Gußdekors, die Entwicklung der farbigen Gestaltung durch Stein-, Email- und Perlmutterauflagen sind einige Teilfragen, die sich die Einzelforschung zu stellen hätte. Aufschlußreich wäre eine Untersuchung, wie weit sich der Werkstattbetrieb in das bereits angedeutete Spezialistentum differenzierte. Wenn die Münchener Ordnung von 1738 als Meisterstück den „getriebenen Keldh mit darauf geschmolzenen Platten“

vorschreibt, so hat die Praxis doch allgemein die Miniaturen den „Feuermalern“ überlassen. Und ob nicht die vor allem in Gußtechnik hergestellten Einzelteile, wie Kelchnodi, Gefäßhenkel, Maskarons u. dgl. für weniger kostbare Stücke vielleicht hin und wieder auf Vorrat gearbeitet wurden und längere Zeit und in mehreren Werkstätten zugleich im Verkehr blieben (der Deckelkrug Kat. Nr. 99 hat einen vergleichsweise frühen Henkel), ist eine Frage, die man wohl mit Recht stellen darf, deren Beantwortung allerdings erst eine corpusartige Zusammenschau des gesamten Materials voraussetzen würde.

Es ist ein erstaunliches, aber immer noch auf der Ebene des angedeuteten soziologischen Wandels im Werkstattbetrieb liegendes Ergebnis der Ausstellung, daß sich in der Goldschmiedekunst des 18. Jh. das „Augsburgische“ als Ausdruck einer alten Stadtkultur deutlich absetzt vom „Münchenerischen“, in dem sich das Altbayerische als Stammescharakter spiegelt. Ein unsignierter, aber wegen seiner Nodusform sicher in Augsburg entstandener Kelch Kat. Nr. 11 — es war der Kelch des Kardinals — zeigt in der Betonung der Dreigliedrigkeit aus Fuß, Nodus und Cuppa, in der geschliffenen Prägnanz der Einzelglieder, in der durchsichtigen und eleganten Linearität dieses Augsburgische vollkommen rein und ungebrochen. In späteren Werken, wie dem Kelch Kat. Nr. 38 (Abb. 11), der im Sinne der Entwicklung vom Bandelwerk des Kardinalskelches zum reifen Rokoko in der Ornamentik bereichert, im Umriss bewegt und vereinheitlicht wird, bei dem die akzentuierte Farbigkeit des früheren Stückes aus Gold, einem glitzernden Rot facettierter Steine und kaltfarbiger Emails in ein zartes Schimmern aus Gold und Silber, verbunden mit dunkelroten, fast samt-schwarz leuchtenden Steinen und ganz lichten Emails aufgelöst wird, macht sich dieses Augsburgische als Stil genau so bemerkbar, wenn man Münchener Werke dagegen vergleicht. Hier, wo dieser Formenanspruch nicht gestellt wird, wo die Größe vielmehr im Volkstümlichen liegt, sind die Kelchformen gedrungener, mehr plastisch geknetet oder pflanzenhaft gewachsen als stereometrisch gegliedert. Die Detailaufnahme des Münchener Kelches Kat. Nr. 147 mag das eigentümlich Sprießende der Form veranschaulichen (Abb. 10). Die Lockerheit in Verteilung von Darstellung und Dekor, das freie Umspülen des Cherubs durch Bänder aus gefaßten Steinen, das Verstreuen der großen Perlen scheinbar als Akzente des Regellosen, kennzeichnen das Münchenerische gegenüber Augsburg, wo bei gleichen Ornamentmotiven ungleich tektonischere Gesinnung herrscht. Ebenso könnte man, allerdings zuungunsten Münchens, eine hier häufig zu beobachtende bunte Koloristik (Kat. Nr. 132 u. a.) absetzen gegen den Augsburger Kelch Kat. Nr. 12a (aus der gleichen Werkstatt wie Kat. Nr. 18; weitere Werke dieser Gruppe bei Wilke, Diss. 1907, S. 45), bei dem gepunztes und poliertes Gold, das Silber der Agraften mit roten Steinen, dazwischen wechselnd Perlmuttereinlagen mit Szenen in Gold einen ungemein zart nuancierten Farbklang erzeugen: ein Stimmungswert, der bei den Geräten mit Emailauflage nie erreicht werden kann, da dem Email des 18. Jh., mit opaken Farben auf weiße Unterlage gemalt, immer das Wesen der Miniatur und damit etwas dem metallenen Träger Fremdes anhaftet.

Aufstieg und Höhepunkt der Münchener Goldschmiedekunst des 18. Jh. stellen die beiden Strahlenmonstranzen von 1740 und 1771 (Kat. Nr. 138 u. 152) dar. Jene nach Entwurf von E. Qu. Asam von Steinbacher geschaffen, diese ein Werk von dessen Stiefsohn und Schüler J. F. Canzler, der, wie wir wissen, auch Modelle seines großen Bildhauer-Zeitgenossen I. Günther in Treibarbeit umsetzte. Der Typus der Sonnenmonstranz, bei Asam durch die Zwiesprache der Dreifaltigkeit mit der Immakulata zum plastischen Bilde umgedeutet, wird bei Canzler wieder zum Tektonischen und Gerätehaften hin verdichtet. Zugleich erfährt aber das Sonnenmotiv durch die Steigerung der Formen vom hinterfangenden Strahlenkranz über die ganz irrationale Rahmenbildung aus Rocailleschwüngen und Gebälkfragmenten zum eigentlichen Schaugehäuse eine letzte Möglichkeit ornamentaler Gestaltung (Abb. 9). Der aus der Münchener Hofkunst um 1600 stammende emailgefaßte Stein- und Perlenschmuck, um Gehäuse und Lunula zentriert, paßt sich dem Stil des späten Rokoko vollkommen an. Eine gleiche geistige und schöpferische Triebkraft, wie sie im 18. Jhrh. von der süddeutschen kirchlichen Architektur ausstrahlte, an der sich auch andere Künste, nicht nur die der Goldschmiede entzünden konnten, war dem profanen Goldschmiedehandwerk in dieser Zeit nicht beschieden. Die Zeit der fürstlichen Kunstkammer mit ihrem ideellen und formalen Anspruch ist vorbei. Die Riesenaufträge, die Augsburg von König Friedrich Wilhelm I. von Preußen und von den bayerischen Kurfürsten zufallen, sind hauptsächlich Bestellungen an Tafelsilber. Die Prunkgeschirre und die zoomorphen, oft zur Burleske neigenden Formtypen des 17. Jh. treten zurück. Auch die gelehrsam-allegorische Bildvermittlung, die die Goldschmiedekunst durch Übertragung vom Stich auf den Gefäßkörper übernommen hatte, ist mit Thelott zu Ende. Das Bild, das die Formen des 18. Jh. bieten, erscheint gegenüber diesen aufgegebenen Formgattungen vereinheitlicht und vereinfacht. Mit neuem Sinn für das Handwerkliche und für das Material werden die Geräte aus ihrem Zweck heraus entwickelt, der Dekor oft nur an den Randzonen angedeutet, oft der glatte Gefäßkörper in leichte Schwingung versetzt. Der Unterschied zwischen dem Gebrauchsgeschirr, auch dem höfischen, und dem kirchlichen Gerät als „*vas sacrum*“ wird mit aller Deutlichkeit sichtbar. Ob diese neue „bürgerliche“ Formenwelt von der Volkskunst als ihren Wurzeln gespeist wird, oder ob Einflüsse von außen zu fassen sind, ist wohl nur von Fall zu Fall zu klären. Wenn man bei einigen besonders reifen Formen, wie der Augsburger Muschelschale Kat. Nr. 54, dem Teekessel Kat. Nr. 126 oder der Münchener Kanne Kat. Nr. 162, sich an England erinnern fühlen darf, dem Land des zu dieser Zeit geprägtesten Bürgertums, wo im 17. und 18. Jh. eine Silberkunst von großartiger, wenig durch Formmoden angegriffener Einheitlichkeit der handwerklichen Gesinnung entstand, so ist es tatsächlich eine Frage, ob es sich hier lediglich um Parallelität der Entwicklung handelt. Bemerkenswert sind jedenfalls die Nachrichten Pauls von Stetten, des zeitgenössischen Geschichtsschreibers des Augsburger Goldschmiedehandwerks, über direkte Künstlerbeziehungen zwischen England und Augsburg, wobei seine Hochachtung für England als einem Zentrum des Silberhandwerks deutlich zum Ausdruck kommt.

Während München im Klassizismus die Führung übernimmt, bietet Augsburg am Ende des Jahrhunderts nur ein bescheidenes Nachspiel in der Industrie seiner Galanteriewaren. P. v. Stetten erkennt klarsichtig, daß das Goldschmiedehandwerk durch das allmähliche Aufgeben der Treibtechnik und seine Hinneigung zu den kleinen modischen Geräten der Dosen, Stockknöpfe, Uhrgehäuse, Etais usw. sich selbst die Grundlage seiner reichsten Entfaltung entzogen hatte.

Es ist schade, daß in der Ausstellung von der Münchener Entwicklung zum Klassizismus hin, die sich in den Werken des bedeutenden Ignaz Franzowitz spiegelt, aus noch kriegsbedingten Gründen nichts gezeigt werden konnte. Vielleicht hätte auch die Vielfalt der Verwendung des Silbergeräts durch Hereinnehmen von Kirchenleuchtern, Kanontafeln etc. noch etwas mehr unterstrichen werden können. Der Ausstellung ist ein Katalog beigegeben, der in der Auswahl von 49 ausgezeichnet fotografierten und ganz vorzüglich klischierten Goldschmiedearbeiten sich nicht nur an den Fachmann, sondern ganz allgemein an den Freund des schönen Silber- und Goldgeräts wendet. Der sorgfältige Text und die Meisterverzeichnisse sichern seine Bedeutung über die Ausstellung hinaus. Für die Münchener Ausstellung neu hinzugekommenes Material, das neben profanem Gerät als Hauptstück eine Augsbουργische Monstranz von 1739 bringt, wurde in einem Nachtrag katalogisiert, wobei auch zugleich einige Errata ihre Korrektur erfuhren. Bei der detaillierten Beschreibung der einzelnen Stücke, bei der sich allerdings oftmals das Fehlen einer diesen freien Formausbildungen adäquaten Nomenklatur bemerkbar macht, hätte man nur noch ein Stichwort über die Art der technischen Herstellung gewünscht.

Anton Ress

WESTFÄLISCHE MALER DER SPÄTGOTIK

Zu der Ausstellung im Landesmuseum in Münster

(mit 3 Abbildungen)

Die Ausstellung, die das Landesmuseum im gegenwärtigen Sommer zeigt, gehört in den Zusammenhang eines größeren Planes, dessen Ziel die Darstellung der westfälischen Malerei des 15. Jahrhunderts bildet, einer Epoche, in der Westfalen neben und teilweise vor den Nachbarlandschaften ein eigenes und wesentliches Wort spricht. 1937 wurde in Münster der Anfang gemacht mit der Ausstellung „Der Maler Derick Baegert und sein Kreis“, die eine umfassende Vorstellung von dem Meister gab, der das Jahrhundert in Westfalen und am Niederrhein bedeutend abschließt. Das Dortmunder Museum nahm sich in erfreulicher Arbeitsteilung des großen Künstlers an, mit dem das Jahrhundert beginnt, und zeigte 1950 in Cappenberg „Konrad von Soest und sein Kreis“ (vgl. Kunstchronik 3, 1950, S. 146). Es blieb die Aufgabe, die Lücke zwischen beiden Ausstellungen zu schließen, die Meister der Mitte des Jahrhunderts zu sammeln und darzustellen.

Anlaß war genau wie 1937 und 1950 die dringend gewordene Restaurierung einiger der großen Altäre dieses Zeitraums. Die umfangreichen Werke des Meisters von Schöppingen waren im Zustand verfälscht, im Bestand gefährdet und verlangten nach einer Wiederherstellung, die in der Werkstatt des Landesmuseums durchgeführt wurde. Besondere Sorgfalt wurde auf die Freilegung der unter dicken Ollasuren fast unversehrt erhaltenen Goldgründe des Schöppinger Altares verwandt. Daneben waren die Marien Tafeln aus Iserlohn zu sichern und instandzusetzen, sowie der in den Kreis des Liesborner Meisters gehörende Lünener Altar zu reinigen.

Der langwährende Aufenthalt dieser Werke im Landesmuseum ließ in Fortsetzung der Verzeichnisse der beiden früheren Ausstellungen den Wunsch entstehen, in dem vom Berichterstatter bearbeiteten Katalog die westfälische Malerei in der Zeit zwischen Konrad von Soest und Baegert umfassend zur Darstellung zu bringen. Auch diesmal wurden nicht nur die für die Ausstellung erreichbaren Bilder in die Bearbeitung einbezogen, sondern es sollten alle mit Recht diesem Umkreis zugeschriebenen Werke verzeichnet und abgebildet werden. Der Katalog gibt neben einer knappen Beschreibung und der Bibliographie Angaben über Malgrund und Maße. Zustand, Provenienz usw. und versucht, die wissenschaftliche Diskussion zu klären. Zusammen mit den beiden früheren, mit ähnlicher Zielsetzung verfaßten Katalogen ergibt sich so eine Art Kompendium der westfälischen Malerei des 15. Jahrhunderts. wie es wohl keine andere deutsche Landschaft in dieser Form besitzt. Als Beispiel uneigennützig^{er} kollegialer Zusammenarbeit sei angeführt, daß Alfred Stange wichtige Ergebnisse seiner Forschungen über die westfälische Malerei, die im 6. Bande seiner „Deutschen Malerei der Gotik“ veröffentlicht werden, zur Verfügung stellte, so daß sie Katalog und Ausstellung zugute kamen.

Die Ausstellung gruppiert sich nicht so eindeutig wie die beiden früheren Veranstaltungen um einen großen Namen. Nicht einer, sondern fünf Maler sind mit ihrem mehr oder weniger umfangreichen Werk zu sehen. Doch darf mit Recht der Münsterer Johann Koerbecke als die zentrale Figur der westfälischen Malerei des mittleren 15. Jahrhunderts gelten. Sein für diese Zeit ungewöhnlich genau überliefertes Leben umspannt fast das ganze Jahrhundert: wohl im ersten Jahrzehnt geboren, ist er 1491 gestorben. Sein Hauptwerk, der Marienfelder Altar von 1457, gehört, über den lokalen Zusammenhang weit hinausweisend, in seinem auf Innen- und Außen-seiten verteilten Nebeneinander von konservativem Idealismus und frühem Realismus zu den aussagekräftigsten Werken der Zeit. Zugleich dürfte es derjenige deutsche Altar überhaupt sein, den das Schicksal der Zerstreuung am schwersten geroffen hat. Die Ausstellung hat sich bemüht, möglichst viele von den 15 erhaltenen Tafeln zusammenzubringen, der Katalog verzeichnet die Odyssee der einzelnen Bilder. Der Besucher wird dankbar anerkennen, daß das Art Institute in Chicago die „Verkündigung“ über den Ozean sandte, daß die verschiedenen Schweizer Besitzer und das Museum in Avignon sich von ihrem kostbaren Tafeln trennten. Auch die Bilder



Abb. 1 Meister von Schöppingen: Christus in der Vorhölle
a) Köln, Dom (vom Heldener Altar)
b) Schöppinger Pfarrkirche



*Abb. 2 Westdeutsch (?), 15. Jahrhundert: Silberemail-Reliquiar nach der Restaurierung
Regensburg, Domschatz*



Abb. 3 Vorderseite des Regensburger Reliquiars vor der Restaurierung



Abb. 4 Rückseite des Regensburger Reliquiars vor der Restaurierung



Abb. 5 15. Jahrhundert: Silberemail-Reliquiar Florenz, Opera del Duomo

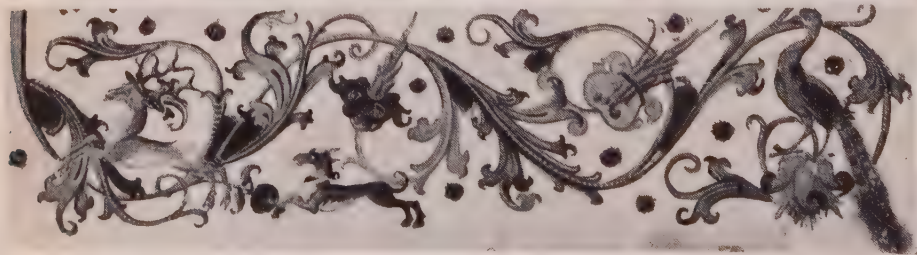
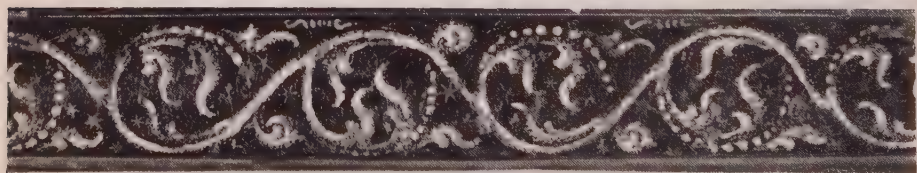


Abb. 6a Ranke vom Regensburger Reliquiar. 6b Ranke aus einem Ebersberger Graduale von 1458. München, Bayer. Staatsbibl., Cod. lat. 23 044



Abb. 7 Westdeutsch (?) 15. Jahrhundert; Silberemail-
becher. Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 8a - b Westdeutsch (?)
15. Jahrhundert; Silber-
email-Löffel, Vorder- und
Rückseite: Ehemals Düssel-
dorf, Städt. Kunstsamm-
lungen

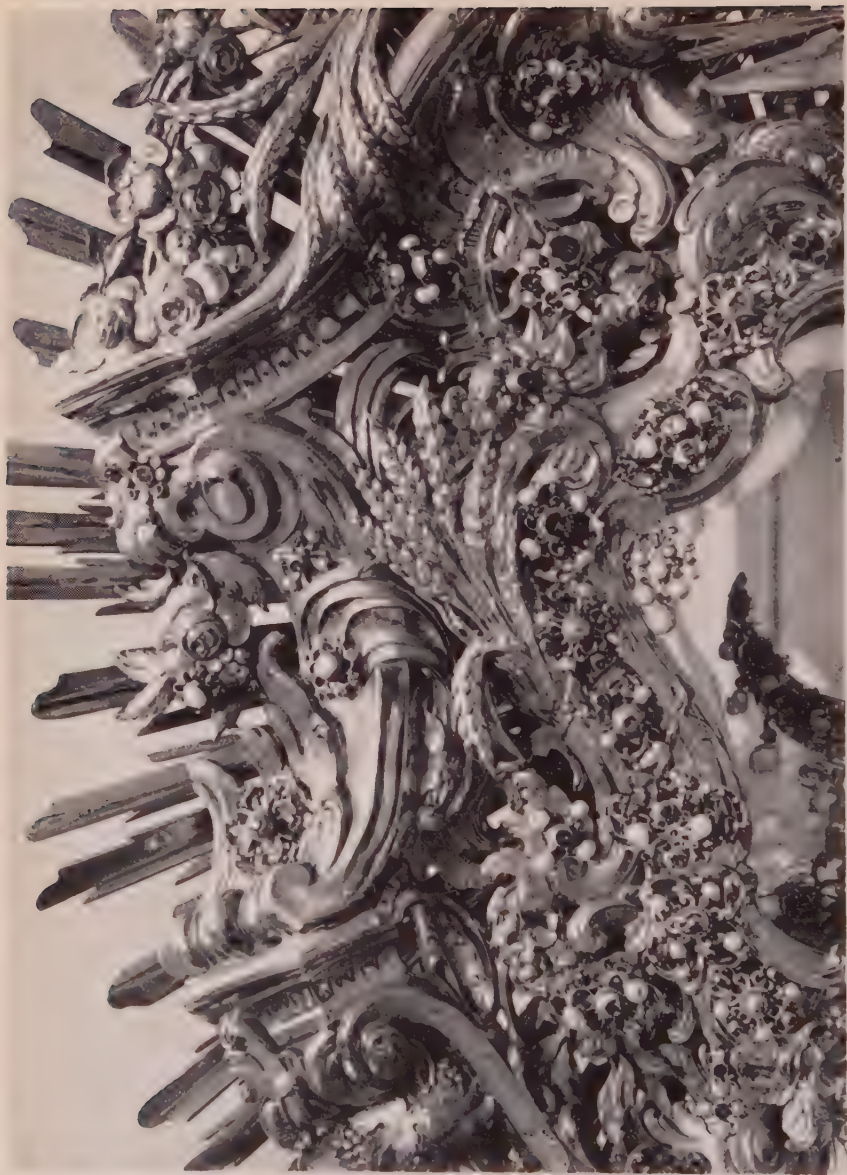


Abb. 9 J. F. Canzler 1771: Strahlenmonstranz (Detail)
München, St. Michael



Abb. 10 München 1759: Kelchfuß. München, Maria-Hilf-Kirche



Abb. 11 Augsburg 1765/67: Kelchfuß. Ottobeuren, Benediktinerabtei



Abb. 12 Johann Koerbecke: Taufe Christi. Unbekannter Besitz

aus deutschem Besitz — außer „Kreuztragung“ und „Kreuzigung“ der Berliner Staatlichen Museen (jetzt in Wiesbaden) — werden in Münster gezeigt.

So stehen sich zum ersten Mal fünf (von sieben erhaltenen) Bilder der Innenflügel fünf (von acht erhaltenen) Bildern der Außenflügel im gleichen Raum gegenüber. Der Gegensatz, die Spannweite dieses Malers ist überraschend, ebenso der Abstand der feierlich komponierten Marienaltäre von der bewegten, oft turbulenten, den Frührealismus in präziöser Weise spiegelnden Passionsgeschichte. Die Voraussetzungen für diesen Stil, der der Grenzstellung der Epoche so vollendet entspricht, treten deutlich hervor. Neben dem westfälischen, konradischen Erbe, das besonders in der Verkündigung nicht zu übersehen ist, hat Lochners Spätwerk, der Darbringungsalter, dessen Mittelbild die Darmstädter Tafel bildete, zweifellos den größten Eindruck auf den westfälischen Meister gemacht. Wir können, wie Lotte Brand in ihrer Freiburger Dissertation nachgewiesen hat, die Lochnersche Konzeption aus dem in Paris und Nürnberg erhaltenen Altar des Sippenmeisters erschließen, zugleich aber recht genau die selbständige Umprägung des Vorbildes bei Koerbecke verfolgen. Vor allem die Darbringung macht sowohl die Abhängigkeit wie die Eigenständigkeit sichtbar. Für die Passionsszenen dagegen muß der ebenfalls nur in Teilen erhaltene, gleichfalls für eine Kölner Kirche geschaffene Altar des Dierick Bouts (oder des Meisters der Münchener Gefangennahme) als Vorlage gedient haben. Wie Koerbecke die so sehr divergierenden, übrigens seinen längeren Aufenthalt in Köln voraussetzenden Vorbilder in den Tafeln seines Altares verschmilzt, ist erstaunlich. Außer dem Personalstil läßt sich hier einmal der Stammesstil in beispielhafter Klarheit ablesen.

Neben dem Frühwerk, den Langenhorster Flügeln (Nr. 43—50), wird vor allem das Spätwerk Koerbeckes durch die Ausstellung besser greifbar als bisher. Aus den beiden Freckenhorster Tafeln (Nr. 70—71) läßt sich der Zusammenhang eines Auferstehungsaltars wenigstens der Anlage nach erschließen. Von einem Marienaltar (Nr. 68—69a) sind Verkündigung und Anbetung des Kindes, wohl die Innenflügel, und eine Außenseite mit der Vision des hl. Bernhard erhalten. Am bedeutendsten aber vertreten Koerbeckes Spätstil zwei Tafeln eines Johannesaltars (Nr. 72—73), die für die Ausstellung leider nicht erreichbar waren. Wir bilden das Taufbild hier ab in der Hoffnung, daß die Tafel sich dadurch wird auffinden lassen (Abb. 12). Im Rheinischen Bildarchiv, dem die Aufnahme verdankt wird, ist als Besitzer die Sammlung Jansen in Bonn vermerkt. Doch hat es einen Sammler dieses Namens in Bonn anscheinend nie gegeben. Als ähnlich bedeutendes Werk des gereiften Koerbecke ist die wohl in englischem Privatbesitz befindliche Tafel mit Christus und dem Täufer anzusehen. Die sorgfältige Unterscheidung der beiden Gestalten, das Zurücktreten des Johannes, seine Zeigegebärde neben dem ganz im Vordergrund stehenden Christus, die Größe, die in der Einfachheit der Anlage liegt, sprechen für den hohen Rang des Malers.

Es mag Widerspruch erregen, daß sowohl der Schlägler wie der Steinhäger Altar im Umkreis Koerbeckes genannt und behandelt werden. Die deutlich, wenn auch auf

verschiedener Qualitätsstufe zusammengehörenden Werke nehmen eine Sonderstellung ein, scheinen mir aber doch eher in Westfalen als in Niedersachsen oder Hamburg denkbar zu sein.

Ganz von Koerbecke zu trennen, aber ebenfalls westfälisch sind die Marien Tafeln aus Iserlohn. Ausstellung und Katalog setzen die heute auseinandergerissenen Bilder in der ursprünglichen Anordnung wieder zusammen. Die Bekanntschaft mit diesem frischen Erzähler, der eine Vorliebe für intime Innenräume hat und die Kindheitsgeschichte Christi liebenswürdig und anmutig darzustellen weiß, ist ein wichtiges Ergebnis der Ausstellung. Es mag sich etwa um einen Altersgenossen Koerbeckes handeln. Der bedenkliche Zustand machte eine durchgreifende Wiederherstellung der Tafeln unumgänglich.

Neben den Werken Johann Koerbeckes kulminiert die Ausstellung — und die westfälische Kunst dieser Zeit — in den beiden großen Altären des Meisters von Schöppingen, die im Lichthof des Museums aufgestellt sind. Diese Altäre — der eine noch Besitz der Schöppinger Kirche, für die er geschaffen wurde, der andere, früher in Haldern, jetzt im Kölner Dom — verdienen mehr als bisher bekannt zu werden. Ihre Wertschätzung hat lange Zeit unter der falschen Einordnung in die Nachfolge Koerbeckes und des Liesborner Meisters gelitten. Erst durch die Arbeiten von H. Busch und Th. Rensing ist der Maler an die richtige Stelle der Entwicklung, nämlich vor Koerbecke (möglicherweise als sein Lehrer) gerückt.

Von seinen drei noch bekannten Altären ist der aus Soest stammende 1945 in Berlin verbrannt. Dieser unersetzliche Verlust macht es schwer, über die Entwicklung des Künstlers und die Abfolge der Altäre endgültige Klarheit zu gewinnen. Daß der Haldener Altar an den Anfang gehört und bereits kurz nach 1440 entstanden ist, dürfte allerdings nicht zu bezweifeln sein. Neben dem vierteiligen Aufbau erweist auch der Stilcharakter den fast bruchlosen Zusammenhang mit der Zeit Konrads von Soest, vor allem mit der Gruppe um den Daruper Altar. Schöppingen muß erheblich später sein, wie der Vergleich der zunächst fast identisch erscheinenden Szenen mit Christus in der Vorhölle zeigt (Abb. 1a—b). Bei aller Übereinstimmung wird die Verknappung des späteren Werkes, die Verhärtung des Ausdruckes, zugleich die großartigere Auffassung Christi ganz klar. (Die „Badehosen“ in Schöppingen sind zweifellos ursprünglich!) Nach neuerlicher Prüfung möchte ich noch deutlicher als im Katalog die Meinung vertreten, daß der Berliner Altar eine Mittelstellung einnimmt und zwischen Haldern und Schöppingen entstanden ist. Dafür spricht schon die Gesamtanlage der beiden späteren Altäre. In Schöppingen wird in zwar noch nicht ganz durchgeklärter, aber fast gewaltsamer Weise die Einheit von Flügeln und Mitteltafel erreicht. Aus der geschiebehaften Verschachtelung der Szenen auf dem linken Flügel bildet sich der große Strom, der den Kalvarienberg mit ergreift, während rechts bei Beweinung und Vorhölle eine Fermate gesetzt wird. Der rechte Flügel hat dann eine viel lockerere, aber doch auch stark ineinandergreifende Fügung. Daß der Meister nach dieser Lösung noch einmal zu der altertümlichen Aufteilung

der Flügel in Einzelbilder zurückgekehrt sein sollte, ist unwahrscheinlich. Vollends die Verkündigung auf dem linken Außenflügel in Schöppingen zeigt einen Willen zur großen Form, der wie das letzte Wort des Meisters aussieht. In souveräner Weise ist das Vorbild des Merode-Altars umgeprägt. Die Nikolaustafel (Nr. 22), Haldern am nächsten stehend, wird durch die Nachricht einer Chronik auf das Jahr 1443 festgelegt. Damit ist ein Ausgangspunkt für die Chronologie gewonnen.

Daß der Meister von Liesborn in der Ausstellung weniger als der Schöppinger Meister und Koerbecke zur Geltung kommt, erklärt sich daraus, daß die Bruchstücke seines Hochaltars von 1465 in der Londoner Nationalgalerie unerreichbar waren. Aber auch unabhängig davon ist das eigenhändige Werk erstaunlich schmal, die hohe Schönheit des Altares, nach dem der Maler benannt wird, bleibt unerreicht. Nicht ohne Bedenken sieht man den Kalvarienberg der Soester Hohnkirche bei dem Meister selbst eingereiht, denn dessen unruhige Formen- und Farbenwelt wäre auch als Spätwerk schwer zu verstehen. Wahrscheinlicher ist starke Beteiligung der Werkstatt. Dagegen steht den Bruchstücken von 1465 der für das Kölner Klarissenkloster geschaffene Auferstehungsalter sehr nahe, dessen auf Nürnberg und Köln verteilte Tafeln die Ausstellung vereint. Es spricht — und das gilt auch für die neuerdings restaurierten Flügel — kaum etwas gegen die Ansicht, daß hier eine eigenhändige Arbeit vorliegt.

Im großen Werkstattkreis des Liesborner Meisters rückt der Lünener Altar an die erste Stelle. Das Vorbild von 1465 ist zwar in kleine Münze umgesetzt, aber doch deutlich zu greifen; die Rekonstruktion des Hauptwerkes wird hier ihren Ausgang nehmen müssen. Seltsam, und wohl nur durch eine verlorene Skulptur als Zentrum zu erklären, die Teilung der Mitte in zwei Tafeln mit Kreuzigung und Kreuzabnahme. Die sonstigen, meist unverkennbar in diesen Kreis gehörenden Werke, bedürfen großenteils noch genauerer Einordnung und Zuweisung an einzelne Hände. Zu einer solchen Klärung könnte die Ausstellung verhelfen. Die bisherigen Namensgebungen „Meister von Lippborg“, „Meister von 1489“, „Suelnmeigr“ (oder Uelnmeigr) wären zu überprüfen. Hier ist auch am ersten damit zu rechnen, daß der Bearbeitung Bilder entgangen sind. Allein die mit der Sammlung Krüger vor hundert Jahren nach England geratenen Tafeln sind längst noch nicht alle wieder aufgefunden.

Ein Außenseiter der westfälischen Kunstgeschichte ist schließlich der Meister von 1473. Sein Altar in Soest wirkt merkwürdig fremdartig, vergleicht man ihn mit dem übrigen westfälischen Bestand. Überschärfe des Blickes, Härte und Bitterkeit im Ausdruck kennzeichnen ihn; die Voraussetzungen liegen wohl außerhalb Westfalens, vielleicht am Niederrhein oder in den nördlichen Niederlanden. Die Zusammenstellung eines lübischen Spätwerkes dieses Malers durch H. Busch ist sehr mit Vorsicht aufzunehmen; die Werke wurden in die Ausstellung nicht einbezogen.

Neben den genannten Tafeln wird eine große Anzahl weiterer Werke in der Ausstellung (teilweise auch nur im Katalog) zur Diskussion gestellt. Manche Zuschreibung

mag Widerspruch erregen, so die (auf Alfred Stange zurückgehende) der reizvollen Tafel mit der Verlobung der hl. Agnes aus dem Bonner Landesmuseum (Nr. 42) an den Meister von Schöppingen und die der Heimsuchung in München (Nr. 41) an den gleichen Umkreis. Auch dem Kreis des Liesborner Meisters wird eine Reihe von Bildern zugeteilt, die man bislang anders einordnete. Daneben gibt es Werke, deren Stilbild ihre Zuordnung immer kontrovers wird erscheinen lassen, wie die Mitteltafel des Amelsbürener Altares (Nr. 67).

In der Beschränkung auf ein klar umgrenztes Thema findet eine Ausstellung wie diese leicht ihre Rechtfertigung, so viel sich sonst auch gegen die Versendung von Tafelbildern einwenden läßt. Der unbefangene Betrachter wird zu dem Erlebnis einer geschlossenen Gruppe großer Kunstwerke geführt, der Wissenschaft wird der unmittelbare Vergleich der Originale stets die fruchtbarsten Erkenntnisse bringen.

Paul Pieper

DIE 26. BIENNALE IN VENEDIG

An der diesjährigen Biennale beteiligten sich 24 Nationen, zwei mehr als 1950. Abgesagt haben die Ostblockstaaten: Rußland, Rumänien, Ungarn, die Tschechoslowakei und Polen. Nicht erschienen sind Griechenland, Südafrika und Vietnam. Israel, das einen kühnen, modernen Pavillon von Rechter erbauen ließ, war noch nicht eingezogen. Die Schweiz präsentierte sich in einem Neubau des Architekten Giacometti, der den Garten mit seinem schönen, alten Baumbestand einbezieht. Reizvoller Gewinn, aber auch gelegentlicher Nachteil solcher Konzeption: man wird stets gezwungen sein, im offenen Garten und in der gedeckten, unverputzten Veranda Plastik auszustellen, und der schmale Verbindungsstrakt zum Hauptsaal bleibt wohl stets der Graphik vorbehalten. Gegenüber der Mehrzahl klassizistischer, sämtlich auf starre Symmetrie angelegter Pavillons bedeuten die beiden Neubauten ein belebendes Element und zweifellos einen architektonischen Fortschritt. Auch die neuen Einbauten im italienischen Pavillon und die grazile Bücherei vor dem Haupteingang (beides vom Architekten Carlo Scarpa) sind gute Beispiele heutiger Architektur und zeigen deren Möglichkeit zu phantasievoller Materialentfaltung. Ein Höfchen (ebenfalls Scarpa) zwischen den schier endlosen Trakten im italienischen Großbau bildet eine anmutige Oase; die melodischen Plastiken von Salvatore scheinen eigens dafür geschaffen.

Auch diesmal wartet Venedig mit einer Fülle interessanter *Retrospektiven* auf, die allerdings nicht so sinnvoll aufeinander abgestimmt sind wie 1950, wo Fauves, Kubisten, Futuristen und „Blauer Reiter“ die vier Quellgebiete der heutigen Malerei illustrierten. Man hätte noch einmal einen zusammenhängenden Entwicklungsschritt verdeutlichen können, wenn man zur dargebotenen *Stijl-Gruppe* die Bauhaus-Leute gruppiert hätte. Statt dessen blieb jene wichtige Stijl-Schau (ein Ausschnitt aus der letztjährigen Amsterdamer Ausstellung) verhältnismäßig isoliert und wahrscheinlich

für das weitere Publikum unverständlich, weil nicht genügend in europäische Zusammenhänge eingebaut.

Als Nachklang der Fauves erscheinen heuer Gedächtnisausstellungen von *Soutine* und der „*Brücke*“. Soutine variiert das Thema der Fauves auf eine Weise, die den Wahlfranzosen merkwürdig in deutsche Nachbarschaft rückt. Fünfunddreißig Arbeiten, zumeist aus schwer zugänglichem Privatbesitz zusammengebracht, geben einen ausreichenden Begriff dieser merkwürdigen Persönlichkeit. Die Bewunderung, die Soutine für Grünewald hegte, macht jenes deutsche Element in seiner Kunst verständlich, das ihn so sehr von seinem besten Freunde Modigliani unterscheidet. Auch gegenüber seinem Landsmann Chagall wirkt Soutine neurasthenischer, gehetzt von innerer Rastlosigkeit. Gequälte und verzogene Formen stehen in ständiger Kontrastspannung zu sinnlicher, lebensprühender Farbigkeit.

Die Meister der *Brücke* erscheinen in repräsentativer Auswahl mit ihren Frühwerken. Für uns Deutsche, die wir die fernere Entwicklung kennen, wird hier nachträglich klar, wo schon damals die großen Begabungen lagen. Kirchner, in seinen gotisierenden Deformationen und neuen Farbkonstellationen wohl der kühnste, ist auch der originellste geblieben. Schmidt-Rottluffs breitgefelderte Bilder strahlen eine Glut aus, die die umgebende Temperatur zu erhöhen scheint. Nolde spricht sich (schon damals) am meisten in seinen Landschaften aus, während die „*Maria Aegyptiaca*“ etwas zurücktritt. Heckel und Otto Müller erscheinen als die sensitiveren, Müller mit sehr gedämpfter Palette und, trotz aller Zackigkeit, lyrischem Ausdruck der Figuren. Heckel, hier mit einem Übergewicht an dunklen Bildern vertreten, verrät (in historischem Abstand gesehen) plötzlich ein Sentiment, das unserm heutigen Lebensgefühl weniger liegt, seine spätere Entwicklung aber verständlich macht. Pechstein steht mit seinen Frühwerken den Fauves am nächsten.

Einen eigenen Pavillon füllen die Meister des „*Divisionismus*“. Hier begegnet wenig Erregendes. Seurat, gegenüber Signac der bedeutendere, ist nur ungenügend vertreten. Segantini, still gefestigt und menschlich vertieft, zählt doch nur am Rande als „*Pointillist*“. Der Italiener Volpedo, mit acht Arbeiten repräsentiert, gleitet etwas ins Süßliche ab, dagegen interessieren die divisionistischen Anfänge der Futuristen (Carrà, Russolo, Balla, Severini, Boccioni), weil in manchen Bildern bereits das Problem der Bewegung in Verbindung mit der pointillistischen Technik auftaucht. Auch Zandomenighi ist hier mit einer einzigen Arbeit zugegen.

Der Saal, den die Italiener diesem Meister (1841 — 1917) gewidmet haben, erweist Zandomenighi als Nachfolger Renoirs und Degas', als Salonmaler im besten Sinne. Die Mittel der großen Zeitgenossen werden gleichsam für den Hausgebrauch amalgamiert, alles Formale ist glatter und gefälliger. Die Farben erhalten ein Parfum, das den Sinnen direkter schmeichelt als die geistvollere Palette eines Degas, die feurigere Süße eines Renoir. Einige Werke sichern jedoch Zandomenighi einen Platz in der europäischen Kunstgeschichte.

Der Höhepunkt der diesjährigen Gedächtnis-Ausstellung liegt außerhalb der Giardini Publici. Die große *Toulouse Lautrec-Sammlung* Charells mußte in die Procuratien verlegt werden. Man hatte die Säle eigens umdekoriert (Scarpa), um die fin du siècle-Atmosphäre nicht mit dem gravitätischen Klassizismus vom Anfang des Jahrhunderts zusammenstoßen zu lassen.

Mit *Corot* und der *Landschaftsmalerei Piemonts* im 19. Jahrhundert ging man diesmal bis in die Romantik zurück. Die Mehrzahl der Corot-Bilder stammt aus seiner Frühzeit, als er noch „Ansichten“ malte. — Die vier Piemontesen (Fontanesi, Avondo, Delleani, Reyceud) bereichern das Bild der Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts, ohne ihm wesentlich neue Züge hinzuzufügen. Den Impulsen von Barbizon folgt der Einfluß Courbets und ein gemäßigter Frühimpressionismus. Eine spezifisch italienische Note ist bei diesen Meistern nur im Unterton zu spüren.

Schließlich, im spanischen Pavillon, Goya. Der Kenner hatte sich mehr Standard-Werke versprochen, doch war allein schon das selten gesehene Porträt der Königin Luise aus Neapel ein Erlebnis.

Bei *Spanien* muß wohl die Vergangenheit über die Armut der Gegenwart hinweghelfen, zumal die großen Spanier Picasso, Miro und Dali fehlten. Ein großzügiger Landschaftler mit pastos gemalten, warmbraunen Sierra-Bildern blieb im Gedächtnis: J. V. Palacios. Es liegt nahe, andere Diktatur-Länder zu vergleichen. *Jugoslawien* z. B. hat innerhalb konservativ gezogener Grenzen eine durchaus vertretbare Auswahl getroffen, wobei die farbenblassen, aber mächtigen Kompositionen von Milosavljević sich etwa neben dem Schweizer Gubler behaupten würden. — *Argentinien* wiederum hat kaum ein diskutables Bild auf der Ausstellung. Der kitschige Geschmack erstreckt sich vom einzigen Gegenstandslosen bis zum offiziellen Repräsentationsbild. — Wie sehr es aber neben der Freiheit auch auf den verantwortlichen Kommissar ankommt, zeigt *Dänemark*, von dem man nicht glauben möchte, daß es dort keinen einzigen modernen Maler gibt, den man hätte präsentieren können. — Leider sind die Talente im Norden dünn gesät. Reisen die Skandinavier nicht mehr nach Paris? Einzig der *Norweger* Fjell, ein lebenswürdiges Temperament, das die Munch-Tradition fortsetzt, vermag etwas tiefer zu fesseln. Wo blieb z. B. Rolf Nesch? Auch *Aegypten* scheint für heutige Malerei und Plastik kein günstiger Boden; man mag dies soziologisch und politisch zu erklären versuchen.

Außer Argentinien ist noch eine Reihe südamerikanischer Staaten vertreten. Das rührige, revolutionäre *Mexico* zeigt diesmal nur Graphik seiner Matadoren. Tamayo, der von Europa aus gesehen dort die überragende Figur ist, war diesmal leider nicht vorhanden. — *Bolivien* beschränkte sich auf eine Bildhauerin, Marina Nuñez del Prado, deren reichlich dekorative Wulst-Plastiken nicht zu überzeugen vermochten. In *Brasilien* und *Cuba* kennt man Picasso, Klee und Miro so gut wie in Europa. Es mag wieder am guten Auswähler liegen, wenn einige cubanische Maler hier Erwähnung verdienen, wie Bermudez und Orlando, der Picasso ins Tropische übersetzt.

Belgien und Holland gehören zum europäischen Kernland. *Belgien* zeigt wieder die Künstler der *art populaire*. Es gibt dort einen „bodenständigen“ Expressionismus in des Wortes zwiespältiger Bedeutung, denn die Werke vieler dieser Meister sind nicht frei von einem gewissen Schematismus bäuerlicher Robustheit. Die erdig braunen, doch etwas aufgeblähten Monumentalbilder Permekes werden überschätzt. Farbigere, mit einem Schuß Surrealismus, Fritz van der Berghe. *Holland* tritt mit einer Reihe bemerkenswerter Graphiker in Erscheinung, die alle zu nennen hier zu weit führen würde. Nur der koloristisch reizvolle Werkman sei erwähnt, der 1945 eines gewalt-samen Todes starb, ferner, als Parallele zum Deutschen Grieshaber, Wally Elenbaes.

Für die Länder mit bedeutender Produktion und zu kleinen Pavillons (hierzu zählen auch die Vereinigten Staaten) reicht das jeweils Ausgestellte nicht für einen repräsentativen Querschnitt aus. Man beschränkt sich hier schon seit langem darauf, das Oeuvre bestimmter Künstler zu zeigen, die in den folgenden Jahren von anderen abgelöst werden. *Österreich* und die Schweiz trieben dies Prinzip diesmal auf die Spitze, indem sie sich auf zwei oder drei Meister beschränkten. Da Graphik mehr in die Hand als an die Wand gehört, wirkte die Kubin-Schau etwas monoton. Ob die kantigen, etwas willkürlichen Zyklopenformen Wotrubas auf die Dauer standhalten, bleibt abzuwarten. Österreich hätte noch andere Gestalter zu versenden. Dasselbe gilt von der *Schweiz*, die durch allzu reichliche Aufstellung von Probst-Plastiken gerade die Grenzen dieses Bildhauers spüren ließ (dasselbe ist von Gerhard Marcks im deutschen Pavillon zu sagen). Die etwas milchigen Monumentalbilder von Max Gubler sind nicht alle gleichwertig, doch steht dieser Schweizer Expressionist etwa im gleichen Range wie der Deutsche Carl Caspar. Von dem bekannten Wand-maler Hans Fischer werden nur Graphiken gezeigt, die ihn als surrealistischen Illustrator auf eigenem Weg erweisen.

Deutschland, das zwei Drittel seines Raumes für die „Brücke“ verwendet, zeigt neben dem Bildhauer Marcks noch vier Maler. Diese Einteilung (von Generaldirektor Hanfstaengl) wurde allgemein als geglückt bezeichnet. Baumeister ist sehr gut mit verschiedenartigen Arbeiten der letzten Jahre vertreten. Theodor Werners delikate Farbigkeit leidet ein wenig unter der Dunkelheit des Raumes (was geändert werden soll). Fuhr, der mit Bildern aus seiner letzten Phase repräsentiert ist, wünschte man einmal eine größere Kollektive, in der man seine Vielseitigkeit ausbreiten könnte. Die letzten, farbig sehr expressiven Bilder sind in den Formen reichlich verzogen. Unold vertritt die Gegenständlichen seiner Generation.

Im *englischen* Pavillon kann man Sutherland ausführlich kennen lernen, eine Be-gegnung, die beinahe so anregend war, wie die mit Henry Moore vor vier Jahren. Sutherland wird im nächsten Jahr fünfzig. Seine selbständige Formenwelt steht zwischen Picasso und Max Ernst, weshalb ihn die einen zu den Abstrakten, die anderen zu den Surrealisten rechnen. Abgesehen von realistischen Porträts, die man als Nebenarbeiten nicht zu wichtig nehmen sollte, sind die Stachel- und Insekten-formen in seinen Bildern relativ konstant, während er farbig experimentiert. Seine

Palette bringt eigenartige neue Farbkonstellationen hervor, in denen helles Gelb und Orange eine führende Rolle spielen. Neben ihm wirkt der 1949 gestorbene Wadsworth oberflächlicher und von vielen Vorbildern ableitbar. Er hat nahezu alle Stilumbrüche mitgemacht, die Europa seit 1910 erlebte, doch tritt seine Individualität in diesen Verwandlungen kaum zutage. Er bleibt immer dekorativ und kühl. Ein Wagnis besonderer Art versuchte England mit der Demonstration von acht jungen Bildhauern. Sie waren der Bürgerschreck der Biennale, auf der auch der Konservative schon einiges gewohnt ist. Hier wird weder jene harmonische Gegenstandslosigkeit, wie sie im Gefolge Arps oder Brancusis auftritt, noch die neo-expressionistische Deformation Picassos angestrebt; auch Henry Moore interessiert wenig. Eher leben in dem brüskten Verzicht auf Materialeffekte und „aesthetische“ Wirkung gewisse Allüren des Dadaismus wieder auf. Freilich war der Dadaismus direkter im Gebrauch seiner Mittel, indem er etwa alte Nägel verwandte und nicht erst neues Eisen unansehnlich machte. In Zukunft darf wahrscheinlich mit Armitage und Reg Butler ernsthaft gerechnet werden; beide spezialisieren sich nicht nur auf Variationen eines einzigen Formmotivs.

Von den ausgestellten *Amerikanern* enttäuscht die Kollektive von Edward Hopper, dem drüben so angesehenen Vertreter Neuer Sachlichkeit. Stuart Davis bleibt für europäische Begriffe etwas vordergründig unbekümmert. Der meist virtuose Japaner Kuniyoshi gelangt in verwehenden, bräunlichen Tönen manchmal zu tieferem Ausdruck. — Attraktion und Augenweide: die Mobiles von Calder, die als zierlich abstrakter Wald im Raume schwingen. Ihm fiel der diesjährige Plastik-Preis für Ausländer zu. Mit Marino Marini prämierte man dann seinen Antipoden, einen Vollblutplastiker im wahren Wortverstande.

Frankreich symbolisiert die Kreuzungsstelle aller Tendenzen und Richtungen. Größere Kollektiven erhielten Dufy und Leger sowie die Bildhauer Bourdelle und Lipschitz. Leider gruppierte man die weithin wirkenden Malereien von Leger nicht in den Hauptsaal, wahrscheinlich um mehr von Dufy hängen zu können, der den diesjährigen Kunstpreis der Ausländer für Malerei erhielt. Vom Kreise der Fauves ausgehend, hat er seine selbständige Ausdrucksart entwickelt und unvermindert durchgehalten. Er setzt eine freie, meist improvisierende Zeichnung auf ganz selbständige, strahlend lichte Farbflächen, so daß Menschen und Dinge in einem leichten Medium zu schweben scheinen. Gerade die letzten Bilder sind hierin von besonderer Kühnheit und Vergeistigung. — Leger und Lipschitz ergänzen sich ausgezeichnet: beide vertreten innerhalb der Abstraktionskunst eine Art Gigantenbarock, der vielleicht nicht dem entspricht, was unsere fragilere Zeit will, der aber in seiner künstlerischen Bedeutung gesehen werden sollte. — Ein Kontrastphänomen hierzu die nächste Generation der Hartung und Germaine Richier. Drüben strotzende Lebensfülle, hier Negation des Animalischen zugunsten eines esoterischen, geistigen Ausdrucks. Bei Hartung mit den Mitteln von Linie und Farbe vorgetragen, bei Germaine Richier dargestellt durch eine ruinös zerbröckelnde Körperlichkeit. Ihre Figuren sehen aus, als wären sie aus

Gräbern als zusammengeschmolzene Lava wieder auferstanden. Hier bekundet sich doch wohl eine Nachbarschaft zu den makabren Visionen mancher Nihilisten. — Eine dritte Gruppe bilden die Neo-Realisten, etwa Rebeyrolle, Minaux und Aizpiri, die sich wie die Realisten Italiens um eine soziale Malerei bemühen, wobei Reminiszzenzen an den frühen van Gogh und Gauguin auftauchen. Sie zeigen mehr künstlerischen Ernst als etwa Guttuso, Zigaina oder gar Pizzinato. Trotzdem vermag dieser Weg, den Gegenstand zu retten, nicht zu überzeugen; er beweist eher, daß der Gegenstand inzwischen versunken ist . . .

Bei den *Italienern* hat sich die Zahl der Teilnehmer diesmal auf 153 vermindert, gegenüber 297 im Jahre 1950. Diese Zahl steht aber immer noch in keinem Verhältnis zu ähnlich produktiven Ländern Europas. (Könnte man nicht auch in Italien die „Internationalen“, d. h. die zur Biennale zugelassenen Aussteller, energisch auf etwa 20 beschränken? Daneben wären die übrigen gesondert zu zeigen, und zwar möglichst außerhalb des Biennale-Geländes. Man erhielte so die Möglichkeit, sämtliche Retrospektiven in diesen Bau der Biennale zu verlegen und die kleinen Pavillons zu entlasten. Zweifellos bedeutet die Biennale für die italienische Kunst einen starken Auftrieb. Es gibt eine Fülle von zum Teil üppigen Publikationen über moderne Italiener, die gewiß nicht gedruckt würden, wenn sich nicht auch Abnehmer dafür fänden.) Das Schwergewicht der italienischen Abteilung liegt diesmal bei den Jüngeren. Die großen Alten waren mit je einem Bild in einem Ehrensaal vereinigt. Nur Casorati ist mit einer umfassenden und lehrreichen Kollektive hervorgehoben: Seine Entwicklung zeigt ihn als einen Meister, der verschiedene Einflüsse stets ins Dekorative wendet und dadurch allgemeiner verständlich macht. Weder seine Zeichnung noch sein Kolorit ist wirklich kraftvoll und durchblutet, obwohl er durchaus auf die große Form ausgeht. Ähnlich enttäuschend wirkt Borra, der früher gleichfalls als Hoffnung galt. Einen Saal hatte auch Rosai erhalten, der, wesentlich sympathischer als die jüngeren Sozialmaler, nie die Grenzen seines lyrischen Talentes überschreitet.

Der italienische Preis für Malerei fiel zu gleichen Teilen an Saetti und Cassinari. Saettis Bilder (geb. 1902) sind von milder, bräunlicher Wärme und malerisch weich; sie bewegen sich in der Tradition des älteren Expressionismus. Cassinari (geb. 1912) ist einer der zahlreichen Picassisten, dessen kubistischen Zerlegungsstil er in wenig variablem Schematismus und mit süßlich-harter Farbigkeit auf die menschliche Figur anwendet. Unter den Halbabstrakten hätten auch andere diesen Preis verdient. Es sei nur auf Giarizzo, Miloni, Morlotti, Birolli und den begabten jungen Breddo (geb. 1915) hingewiesen. Santomaso rechtfertigt auch in seinen neuen Bildern den Hauptpreis von 1948. Afro, Turcato und Ajmone stehen schon an der Schwelle zur Gegenstandslosigkeit, letzterer mit farbig kultivierten Stilleben. Wenn der junge Moreni (geb. 1920) die hier erreichte Höhe hält, wird er in kurzer Zeit zu den führenden Meistern des Nachwuchses gehören. Seine Kompositionen sind klar und kraftvoll gefügt, seine Farbe ist klangvoll und füllig. Mit ihm könnte eine lebensbejahende Weiterentwicklung der neuen Malerei verbunden sein. — Der Flügel der

Gegenstandslosen, denen man fälschlich den nahen Untergang prophezeit, ist immer noch reich besetzt. Die meisten von ihnen führen die Magnellinie fort und verbinden freiere, signetartige Formen mit ganz abstrakt gehaltenen Farben zu reiner Flächen-spannung. Neben Soldati seien Reggiani, Cagli und der „konstruktivistische“ Galvano hervorgehoben. Die letzten Bilder von Severini sind leider von formelhafter Glätte. Copora und Vedova erstreben räumliche Wirkungen, Copora etwa in der flutenden Art Bazaines, Vedova in aggressiven Splitterformen und Schwarz-weiß-Kontrasten. Auffallend die Menge gegenstandsloser Plastik. Viani, der älteste, ist 1906 geboren, Consagra, der jüngste, 1920, dazwischen die übrigen, Lardera, Mirko, Franchina, Salvatore: stark formale Begabungen ohne expressionistische Tendenzen. Die ausgesprochen expressiven Möglichkeiten der Plastik werden durch Minguzzi, Fabbri und Mastroanni (der aber gegenstandslos ist) vertreten. Minguzzi überzeugt hier am meisten, wie auch in der Verleihung des Preises der Stadt Venedig zum Ausdruck kam. Daneben gibt es eine Reihe Moore-Jünger. (Wird in den folgenden Jahren auch eine Marini-Schule zutage treten?) — Indiskutabel sind die mehr oder minder politischen Neo-Realisten, denen eine ganze Raumfolge zur Verfügung steht. Gehören sie auch nicht auf die Biennale, so bekräftigen sie doch den Eindruck, daß starke Gefühlsspannungen heute nicht mehr in Form der Reportage gestaltet werden können. Dieses Feld haben Fotografie und Film besetzt, und alle Versuche der Malerei, auf gleicher Ebene zu konkurrieren, scheinen zum Scheitern verurteilt. Juliane Roh

AUSSTELLUNGSKALENDER

BAMBERG Neue Residenz. August bis Oktober 1952: Handzeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen.

BREMEN Kunsthalle. 13. 7.—10. 8. 1952: Gemälde und Handzeichnungen von Eduard Bargheer. — 10. 8.—14. 9. 1952: Volkstümliche Kunst in Amerika. — 17. 8.—14. 9. 1952: Gemälde von Karl Rödel (Halle); Skulpturen von Karl Wenke (Berlin).

SCHLOSS CAPPENBERG 12. 7.—12. 10. 1952: Meisterwerke niederländischer Malerei aus der Älteren Pinakothek München.

CELLE Schloß. August bis Oktober 1952: Indonesien, Kultur und Handwerk.

Vaterländisches Museum. 29. 6. bis 5. 10. 1952: Niederdeutsche Stickereien aus sieben Jahrhunderten.

CHEMNITZ Schloßberg-Museum. Juli bis August 1952: Der Maler Friedrich Gottlob

Schreiber (1809—1888). — Graphisches Kabinett: Jungdliches Laienschaffen (Aquarelle, Zeichnungen, Graphik).

COBURG Kunstverein 6.—30. 7. 1952: Deutsche Maler unserer Zeit (aus Privatbesitz).

DARMSTADT Hess. Landesmuseum. 7. 9.—26. 10. 1952: Gemälde, Zeichnungen und Bildergeschichten von Wilhelm Busch.

DÜSSELDORF Städt. Kunstsammlungen. Museum am Ehrenhof, 6. 7.—31. 8. 1952: Kinderbildnisse aus Museums- und Privatbesitz. — 6. 7.—10. 8. 1952: Lithographien zeitgenössischer englischer Künstler. — Schloß Benrath, 20. 7. bis 31. 8. 1952: Barockes Tafelgeschirr.

ESSEN Folkwang-Museum. Juli bis September 1952: Der Essener Münsterschatz.

FLENSBURG Städt. Museum. 28. 6. bis 27. 7. 1952: Graphik von Käthe Kollwitz.

FBEIBERG/Sa. Stadt- und Bergbaumuseum. September 1952: Aquarelle und Graphik von Kurt Preissler (Savda).

FREIBURG/Br. Kunstverein. Ab 20. 7. 1952: Aquarelle und Handzeichnungen von Emil Nolde (Sammlung Günther Franke, München).

HAMBURG Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. 10.—28. 8. 1952: Englische Luftaufnahmen zur Vorgeschichte.

Kunstverein. 19. 7.—17. 8. 1952: Aquarelle aus Spanien und Marokko von Rudolf Kügler und Dietmar Lemke.

Galerie Dr. Hauswedell. 15. 7. bis 15. 8. 1952: Graphik und Buchillustration von Imre Reiner (Lugano).

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. 14. 9.—19. 10. 1952: Alte Möbel — Neue Bilder.

FRANKFURT/M. Kunstverein. 10.—31. 8. 1952: Gemälde und Aquarelle von Franz Frank und Helmut Funke.

HEIDELBERG Kurpfälzisches Museum. 20. 7.—2. 11. 1952: Gedächtnisausstellung Lieselotte von der Pfalz (Bildnisse; Briefe, Dokumente).

KASSEL Kunstverein. 6.—30. 7. 1952: Pastelle und Gouachen aus Iran von Karl May (Teheran).

KIEL Kunsthalle. 17. 8.—14. 9. 1952: Auswahl aus den Beständen des Museums.

KÖLN Kunstverein. 16. 7.—13. 8. 1952: Ölbilder, Graphik und Plastik von Heinrich Hoerle und Franz Wilhelm Seiwert; 16. 8. bis 16. 9. 1952: Arbeiten von Anton Räderscheidt.

LINDAU Konzertsaal. 19. 7.—3. 8. 1952: Lindauer Künstlervereinigung; Altes Rathaus. 19. 7.—3. 8. 1952: Lindauer Architekten.

LÜBECK St. Annen-Museum. Juli bis August 1952: 150 Jahre Seebad Travemünde. Overbeck-Gesellschaft. August 1952: Moderne Chinesische Malerei.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 20. 7. bis 10. 8. 1952: Gemälde und Aquarelle von Werner Scholz.

MÜNCHEN Bayer. Staatsgemäldesammlung. 26. 7. 1952: Wiedereröffnung der Barockgalerie im Schloß Schleißheim.

Staatl. Graph. Sammlung. 22. 7. bis 27. 8. 1952: Radierungen und Lithographien 1905 bis 1951 von Pablo Picasso.

Bayer. Nationalmuseum. 12. 7.—5. 10. 1952: Augsburger und Nürnberger Goldschmiedekunst des 18. Jahrhunderts. —

Im Studiensaal des Museums sind bis zu ihrer Rückführung nach Bamberg die gereinigten und konservierten liturgischen Gewänder des Papstes Clemens II. († 1047) ausgestellt, die während des Krieges bei der Aufdeckung des Papstgrabes im Peterschor des Bamberger Domes gefunden wurden.

Städt. Galerie. 5. 7.—3. 8. 1952: Künstlergruppe „Der Weg“.

Haus der Kunst. Juli bis Oktober 1952: Große Deutsche Kunstausstellung.

Galerie Günther Franke. 5. 8.—10. 9. 1952: Neue Bilder von E. W. Nay; Bilder und Graphik von Otto Müller.

Galerie Gurlitt. Ab 15. 7. 1952: Arbeiten von Alo Altripp, H. E. Steinbach und Rupert Stöckel.

Galerie Stangl. August 1952: Mobiles und Stabiles von Alexander Calder; farbige Graphik von Juan Miró.

MÜNCHEN-GLADBACH Städt. Museum. August 1952: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Julio Levin.

NÜRNBERG Germ. Nat. Museum. Ab 15. 7. 1952: Anfang der Neuzeit. Kunst und Kultur vom Tode Albrecht Dürers bis zum Ende des 30jährigen Krieges.

Fränkische Galerie. Ab 3. 8. 1952: Gemälde u. Graphik von Ernst Ludwig Kirdner.

RINTELN Heimatmuseum. Sommer und Herbst 1952: Auswahl aus eigenen Beständen.

STUTTGART Württ. Staatsgalerie. August 1952: Zeichnungen von Josef Hegenbarth.

Kunstverein. 5.—27. 7. 1952: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Walter Gramatté.

ULM Städt. Museum. 20. 7.—17. 8. 1952: Arbeiten von Werner Oberle. — 24. 8.—21. 9. 1952: Der Ulmer Münsterplatz.

WUPPERTAL Städt. Museum. 13. 7.—3. 8. 1952: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Max Ernst und Hermann Teuber.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

FOTONACHWEIS: Abb. 1 Landesmuseum Münster i. W.; 2—4, 6a Bayer. Nat.-Mus., München; 5 Dr. B. Degenhart, München; 6b Verf.; 7—8b Museumsaufn.; 9—11 Verf.; 12 Rhein. Bildarchiv, Köln.

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen.

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstraße 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt des Niedersächsischen Landeskonservators, Hannover, Rudolf-von-Bennigsenstraße 1, erbeten.

Verlag Hans Carl, Nürnberg. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM. 1.50 jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofbad. Neue Fernruf-Sammelnummer Nürnberg 2 65 56. — Bankkonto: Bayerische Creditbank, Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: W. Tümmels Buchdruckerei, G.m.b.H., Nürnberg.

Rheinisches Bilderbuch Herausgegeben von der Landesbildstelle

Prof. Dr. J. Heinr. Schmidt

Kalkar die St. Nicolaikirche und ihre Kunstschatze

DIN A 4, 116 Seiten, mit 132 Abb. u. einer Uebersichtskarte, Ganzleinen geb. DM 15.—

„Das Buch ‚Kalkar‘ zeigt zum erstenmal in der Vielfalt der Aufnahmen die Einzigartigkeit der Kalkarer Bildwerke, indem es diese auch in einzelne Figuren, Gruppen usw. zerlegt und in besonderen Ausschnitten verdeutlicht. Gleichzeitig gibt das Werk unter Berücksichtigung der neuesten Erkenntnisse Auskunft über die Tätigkeit der Holzschnitzer damaliger Zeit.“

Amtsblatt des Kultusminist. von Nordrhein-Westfalen.

Prof. Dr. J. Heinrich Schmidt

Steinfeld die ehemalige Praemonstratenser-Abtei

DIN A 4, 116 Seiten, mit 106 Abb. u. einer Uebersichtskarte, Ganzleinen geb. DM 16.80

„Ein herrlicher Band, der sich würdig zu beiden über Altenberg und Kalkar gesellt und jeden Kunstfreund erfreuen wird.“

ALOYS HENN VERLAG RATINGEN/RHL.

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT
ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

Schriftleitung: Dr. Leopold Zahn

*Format 27×22 cm; Umfang 62 Seiten, auf bestem holzfreiem
Papier mit Farbtafeln und vielen Schwarz-Weiß-Abbildungen*

Im Abonnement DM 4.20. Der Preis des Einzelheftes beträgt DM 5.50

Der sechste Jahrgang umfaßt folgende Themen: Magischer Realismus,
Triumph der Farbe, Fin de Siècle, Marino Marini, Moderne Architektur,
Kunst und Theater.

Aus den fünf vorangegangenen Jahrgängen sind lieferbar:

Bd. 1 Magie und Kunst. Bd. 2 Stilleben. Bd. 3 Landschaftskunst. Bd. 4 Kunst der Renaissance. Bd. 5 Kunst und Kunsttheorie. Bd. 6 Französische Graphik der Gegenwart. Bd. 7 Kunst in der Schweiz. Bd. 8 Kunst in Fernen Welten. Bd. 9 Fibel der modernen Malerei. Bd. 10 Kunst und Mode. Bd. 11/12 Meisterwerke europäischer Malerei. Bd. 13 Deutsche Graphik der Gegenwart. Bd. 14 Einführung in die frz. Malerei der Gegenwart. Bd. 15 Antike Tradition in der modernen Kunst. Bd. 16 Das Reich der Dämonen. Bd. 17 Afrikanische Plastik. Bd. 18 Von El Greco bis Picasso. Bd. 19/20 Abstrakte Kunst. Bd. 21 Ars Sacra. Bd. 22 Deutsche Bildhauer der Gegenwart. Bd. 23 Futuristen - Expressionisten. Bd. 24 Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst. Bd. 25 Russische Ikonen. Bd. 26 Deutsche Zeichner der Gegenwart. Bd. 27/28 Delacroix — Zeichnungen. Bd. 29/30 Claude Lorrain, Landschaftsradiierungen.

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

Die Kunstdenkmäler der Schweiz

Die Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte hat die Durchführung der großen nationalen Aufgabe übernommen, den Bestand der Kunstdenkmäler der Schweiz in einer reich illustrierten Folge von über siebenzig Bänden zu veröffentlichen. Der Text stellt eine genaue wissenschaftliche Forschungsarbeit dar und bringt die neuesten kunstgeschichtlichen Resultate. Jährlich erscheinen 1 bis 2 Bände, jeder Band mit zahlreichen, zum Teil ganzseitigen Abbildungen, Grundrissen, Schnitten, Plan- und Tafelbeilagen. Die in diesen Bänden niedergelegten inventarischen Aufnahmen der Kunstdenkmäler der Schweiz offenbaren den überraschenden Reichtum des Landes an Kunstwerken. Bis heute sind 27 Bände erschienen.

Schweizer Kunst

Unter diesem Sammeltitel erscheint eine aus zehn Monographien bestehende Publikationsfolge. Bis heute sind erschienen:

- | | |
|---|--|
| 1. La sculpture en Suisse des origines à la fin du XVII ^e siècle. Par Waldemar Deonna. | 3. Die kirchliche Baukunst in der Schweiz. Von Hans Reinhardt. |
| 2. Das schweizerische Bürgerhaus und Bauernhaus. Von Peter Meyer. | 4. La peinture suisse de 1600 à 1900. Par Adrien Bovy. |
| 5. Die Malerei des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts in der Schweiz. Von P. L. Ganz. | |
-

Hans Holbein · Die Gemälde

Diese erste und einzige Gesamtausgabe von Holbeins Gemälden, herausgegeben von Prof. Dr. Paul Ganz, ist das Ergebnis einer fünfzigjährigen Forschung und Erfahrung, ein auf lange Zeit hinaus abschließendes Werk, wie es nur einer gereiften Vertrautheit mit dem gesamten Schaffen Holbeins gelingen konnte.

*196 Tafeln und 6 farbige Tafeln und 130 Seiten Text mit zahlreichen Abbildungen.
In Ganzleinen Fr. (DM) 39.—*

Verlangen Sie bitte ausführliche Gratis-Prospekte

VERLAG BIRKHAUSER · BASEL UND STUTTGART

Kunstbände aus dem
ATLANTIS VERLAG FREIBURG I. BR.

Gotische Kathedralen in Frankreich

215 Seiten mit 196 Tiefdruckbildern, 4°, Leinen DM 29.50

„Selten hat man auf engem Raum so viel Kluges und Anregendes gelesen und so ausgezeichnete Reproduktionen — eine Aufnahme schöner als die andere — gesehen . . .“

Stuttgarter Zeitung

Englische Kathedralen

188 Seiten mit 166 Abbildungen, 4°, Leinen DM 29.50

„Dieses neue, große Abbildungswerk mit wundervollen Aufnahmen vermittelt auch den Kunstfreunden, die diese Bauten nicht im Original kennen, deren eigentümliche Atmosphäre . . .“

Die Welt, Hamburg

Hans Sedlmayr

Die Entstehung der Kathedrale

560 Seiten, 8°, mit vielen Plänen und Abbildungen, Leinen DM 19.50

„Das Buch birgt einen überquellenden Reichtum an Gedanken, Ideen und Intuitionen . . .“

Christ und Welt, Stuttgart

Bernard Berenson

Ästhetik und Geschichte

in der bildenden Kunst. 232 Seiten, 8°, in Leinen DM 14.—

„In einer wunderbar geistvollen, vernünftig und bisweilen amüsant geschriebenen Polemik rückt Berenson den ewigen Theoretisierern zu Leibe . . .“

Frankfurter Neue Presse

Italienische Wandmalerei

240 Seiten mit 172 Abbildungen und 6 Farbtafeln, 4°, in Leinen DM 28.—

Meisterwerke des Freskos vom Mittelalter bis zu Tiepolo. Hauptwerke von Giotto bis Correggio in Gesamt- und Detailaufnahmen.

Französische Malerei

128 einfarbige und 12 bunte Tafeln, 4°, in Leinen DM 28.—

„Ein Werk, das die französische Malerei in ihrer erstaunlichen Kontinuität von der Spätgotik bis zum Impressionismus erstehen läßt . . .“

Die Barke, Frankfurt

Ein Standardwerk

Norbert Lieb

DIE FUGGER UND DIE KUNST

im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance

Ganzleinen-Prachtband mit kunstvollem Schutzumschlag, 516 Seiten Text, 128 Bildtafeln
mit 208 Abbildungen, DM 35.—

Aus dem Inhalt:

Aufstieg der Familie Fugger 1370 bis 1470 — Die Fugger vom Reh — Die verschiedenen Zweige — Ulrich und Georg Fugger von der Lilie — Ulrich und Georg Fugger in Nürnberg und Venedig — Bildnisse Ulrich und Georg Fuggers — Das Fugger-Gebetbuch — Verhältnis zu Augsburger Kirchen — Familie und Nachlaß Georg und Ulrich Fuggers — Jakob Fugger der Reiche — Ausstattung der Handelshäuser — Schenkungen der Handelsgesellschaft an Kirchen außerhalb Augsburgs — Münzprägungen der Fugger in Rom — Luxuswaren, Kunstgegenstände, Pfandstücke und Ehrengeschenke im Handelsverkehr — Häuser und Grundbesitz in Augsburg und Göggingen — Die Weinmarkthäuser in Augsburg — Innengestaltung — Damenhof — Grundbesitz und Herrschaften außerhalb Augsburgs — Förderung Augsburger Kirchen — Die Grabkapelle bei St. Anna in Augsburg — Künstlergeschichtliche, ikonographische und stilkritische Fragen — Die Fuggerei — Geschichte — Baumeister — Gesamtanlage — Bauliche Einzelheiten — Persönlicher Hausrat und Kunstbesitz — Gesellschaftsverträge, Testamente und Nachlaß Jakob Fuggers — Bildnisse — Jakob Fuggers Persönlichkeit im Spiegel der Kultur und Kunst — Quellen und Literatur — Belege und Anmerkungen — Künstler- und kulturgeschichtliche Regesten.

Exkurs von Karl Feuchtmayr: Die Bildhauer der Fugger-Kapelle bei St. Anna zu Augsburg. Stilkritische Bemerkungen zu Sebastian Loscher und Hans Daucher

Personenregister — Ortsregister — Sachregister

Die überraschend vielen Forschungsergebnisse, an denen kein Forscher und keine Bibliothek vorübergehen kann, sind vor allem aus den Fugger-Archiven geschöpft.

Auslieferung des Buches im September 1952.

Auslieferung für die Schweiz: Christiana-Verlag, Zürich.

VERLAG SCHNELL & STEINER MÜNCHEN